

# A (second) short interview with Michelle Lamunière



Figure 1 Attributed to J. H. Adams, *Races, Immigration: United States. New York. New York City. Immigrant Station: Regulation of Immigration at the Port of Entry. United States Immigrant Station, New York City: Saved at the Last Moment (Through an Appeal, the Order to Deport Was Revoked)*, c. 1903. Glossy collodion silver print. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from the Carpenter Center for the Visual Arts, Social Museum Collection, 3.2002.285.1. Photo: Digital Imaging and Visual Resources, Harvard Art Museums, © President and Fellows of Harvard College.

## Question 1

What is curating art all about? What is curating photography? Are there any differences between those two, if any of course? What does it mean for you the phrase “it was a good exhibition” or “it was a good museum”?

## Answer 1

In terms of organizing exhibitions, a curator selects and interprets works of art that articulate information and ideas around a particular theme or subject. The role of the curator is to show work that sparks dialogue and informs and engages viewers about creative practices and ideas that hopefully expand one’s perspective on art and on culture and society more broadly. This is one aspect of a successful exhibition or permanent collection display. I don’t believe that there is a difference between curating exhibitions of photographs versus art in other media.

**No answer** was given on “*What does it mean for you the phrase “it was a good exhibition” or “it was a good museum”?*”

## Question 2

What you would you think visitors (and non-visitors) of an exhibition to gain by visiting an exhibition, apart from an aesthetic experience though? Or to whom does an exhibition is addressed to, and why?

## Answer 2

The audience for an exhibition will depend on its focus and theme. Apart from enjoying the objects in an exhibition for their aesthetic qualities, visitors may be interested in subject matter, media, art historical movements, artistic practice, genre, etc.



Figure 2 Byron Company, *Industrial Problems, Welfare Work: United States. New York. Brooklyn: Rapid Transit Company: Provision of Recreational Facilities for Employees. Brooklyn Rapid Transit Co.: Band of Employees Benefit Association*, 1906. Gelatin silver print. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from the Carpenter Center for the Visual Arts, Social Museum Collection, 3.2002.2304. Photo: Digital Imaging and Visual Resources, Harvard Art Museums, © President and Fellows of Harvard College.



Figure 3 *Social Settlements: United States. Illinois. Chicago. “Francis E. Clark Settlement”*: *Francis E. Clark Settlement, Chicago, Ill.: In the Neighborhood*, c. 1908. Gelatin silver print. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from the Carpenter Center for the Visual Arts, Social Museum Collection, 3.2002.298. Photo: Digital Imaging and Visual Resources, Harvard Art Museums, © President and Fellows of Harvard College.

## Question3

How art curation works in the Harvard Art Museums? Could you, please, tell us about, in short, the steps and stages, if any, of art exhibition programming and, finally, designing – from the “idea” to the opening of doors to general public? And, further, what could be the components of an ideal exhibition of old or modern masters?

## Answer 3

A curator puts together an exhibition proposal and working checklist that are reviewed through a museum approvals process. Once approved, the curator works with museum colleagues—conservators, registrars, preparators, designers, editors, etc.—to develop the checklist, secure loans, research,



write, and edit labels, consult on matting and framing options, design the exhibition layout, and install the objects. Related programming can include gallery talks, public lectures, and activities that serve curricular needs.

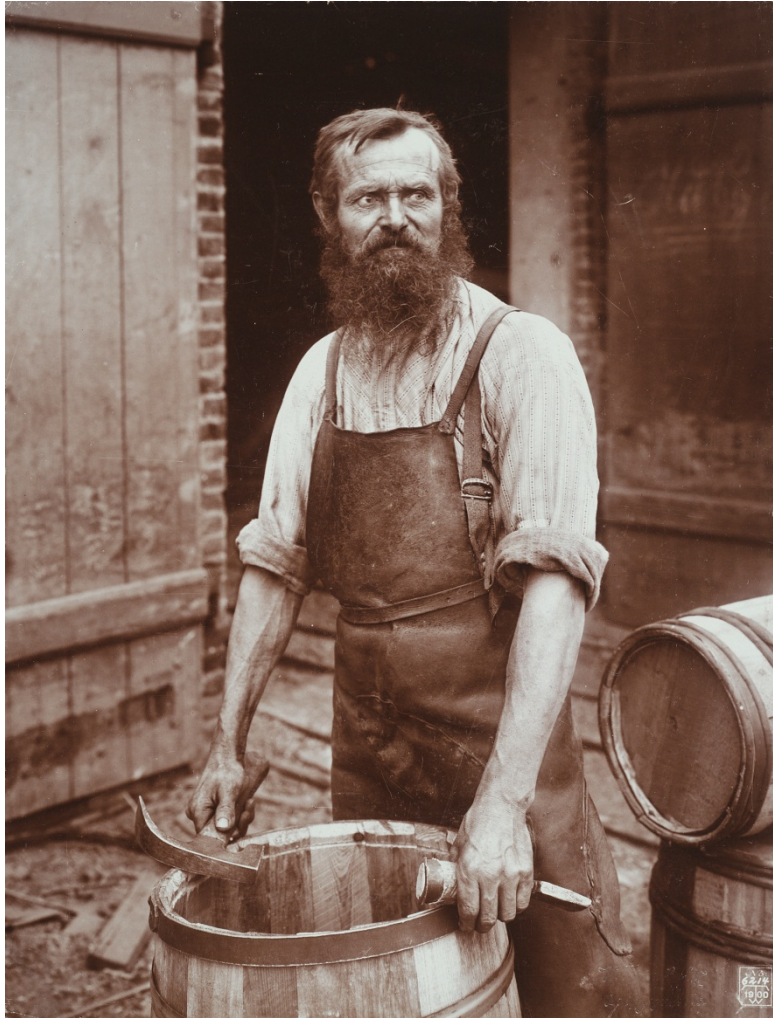


Figure 4 Waldemar Franz Herman Titzenthaler, *Industrial Problems, Types of Working People: Germany. Blacksmith; Cooper; Boiler-Maker; Stone-Dresser; Toy-Maker; Washwomen; Marketwomen: Types of German Workmen: Cooper*, 1900. Glossy collodion silver print. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from the Carpenter Center for the Visual Arts, Social Museum Collection, 3.2002.1.1. Photo: Digital Imaging and Visual Resources, Harvard Art Museums, © President and Fellows of Harvard College.

#### Question 4

On the occasion of the publication of your co-edited book (published by the Harvard Art Museums and distributed by Yale University Press) *Instituting Reform: The Social Museum of Harvard University, 1903-1931*, what did actually “social” mean back then, what does “social” mean now, and whether there is any overlap in the meaning of “social museum” back then with that of “museum of today”? More, how far do you do reconstructing the cultural environment of the “*Social Museum*”? In addition, do you feel we could be able to approach not only the museological concept of that *Museum*, but also the architectural design and its methods of art display, as well?

#### Answer 4

*Instituting Reform* focuses on aspects of the history, motive, and meaning of Harvard University’s Social Museum and its remarkable collection of photographs through a series of essays and related portfolios.

The Social Museum is a historical collection in the holdings of the Harvard Art Museums. In the words of its founder Professor Francis Greenwood Peabody, the Social Museum at Harvard University was established to “promote investigations of modern social conditions and to direct the amelioration of industrial and social life.” Between 1903 and the 1930s he and several assistants assembled a collection of photographs and related graphic and text-based material that promoted the comparative study of social conditions and institutions, from health to housing, industry to government, education to crime, worker welfare to recreation, and race to religion—themes regularly presented in social economy exhibitions developed for world’s fairs, as well as other social betterment displays.

When the Social Museum opened in 1906, exhibition boards were installed in large swing frames hinged at one side and

attached to a central post in which three 14-by-22-inch cards could be displayed on each side and slipped in and out with ease for changing exhibitions. This method of display, which had become standard at social economy exhibitions, ensured a consistent presentation and facilitated comparative analysis of photographic representations of social reform subjects. When we exhibited Social Museum objects in 2007, we evoked the original Social Museum by creating modified swing frames and installing a large mural made from a photograph of the museum from around the time of its opening in 1906.

Michelle Lamunière, Thank you very much.

**Michelle Lamunière** is the John R. and Barbara Robinson Family Assistant Curator of Photography, Division of Modern and Contemporary Art, Harvard Art Museums.

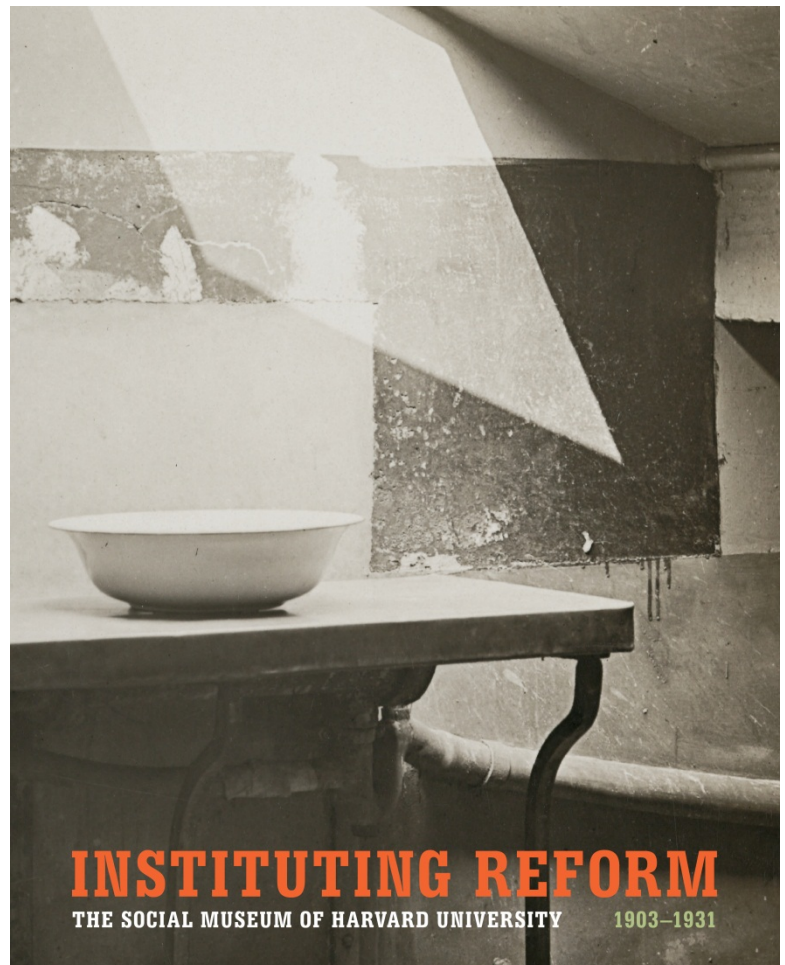


Figure 5 Deborah Martin Kao and Ms. Michelle Lamuniere (eds.), *Instituting Reform: The Social Museum of Harvard University, 1903-1931*, Cambridge, MA: Harvard Art Museums.



# Conservare diari, dar voce alle storie. L'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano<sup>1</sup>

Il 1984 per Pieve Santo Stefano, paese di confine tra Toscana, Umbria e Romagna, è una data simbolica: la cittadina, nelle figure dei suoi pubblici amministratori, accoglie l'idea del giornalista milanese Saverio Tutino<sup>2</sup> e destina una stanza del suo Municipio al primo nucleo di quello che in breve tempo si configura come l'Archivio Diaristico Nazionale, Fondazione che si prefigge di conservare e valorizzare testi autografi di ordine autobiografico, restituendo loro vita ed oggettività documentaria. Non solo dunque un luogo preposto alla conservazione, ma uno spazio di *libertà civile* a cui consegnare i vissuti individuali.



Fig. 1 Il Palazzo Pretorio di Pieve Santo Stefano, sede iniziale della Fondazione, è sopravvissuto alla distruzione bellica e si apre a libro su Piazza Plinio Pellegrini. (Foto: Luigi Burrioni)

Lontano dal concetto di autobiografia come genere che appartiene alla produzione minore dei grandi letterati e spesso al momento declinante della loro vita (solo per citare qualche autore, pensiamo a Carlo Goldoni, a Lord Byron, a Samuel Pepys, a Jean Jacques Rousseau, ad Herman Hesse), quella che a Pieve Santo Stefano si ipotizza è la possibilità di raccogliere storie di vita di gente comune. La cittadina si rivela essere il luogo fisico ideale. Minata e quasi interamente distrutta durante la seconda guerra mondiale, la città si identifica nel sopravvissuto Palazzo Comunale, – a forma di libro aperto – che è anche la sede della Fondazione.

Ciò che a Pieve Santo Stefano si raccoglie è il documento

<sup>1</sup> The editorial board of ArHS would like to heartily thank all the staff of Archivio dei Diari, and particularly Mrs. Natalia Cangi and Daniela Brighigni for their collaborative and kind help.

<sup>2</sup> Saverio Tutino nasce a Milano nel 1923. Iscritto alla facoltà di Giurisprudenza, interrompe gli studi a causa della guerra e partecipa ad azioni della Resistenza in Val d'Aosta e nel Canavesano. Nel dopoguerra lavora nella stampa comunista come inviato e corrispondente in diversi paesi del mondo, in particolare l'America Latina (memorabili i suoi viaggi a Cuba). Nel 1975 partecipa alla fondazione del quotidiano *La Repubblica* e vi lavora per circa dieci anni. Oltre ad innumerevoli articoli, ha pubblicato diversi libri, tra i quali *L'ottobre cubano* e *La ragazza scalza* per Einaudi, *Il Che in Bolivia* per Feltrinelli, *Gli anni di Cuba* per le Edizioni Mazzotta e il più recente *Il rumore del sole* per le edizioni Il Vico. Nel 1998 fonda ad Anghiari (Arezzo), con il professor Duccio Demetrio, La Libera università dell'Autobiografia. Muore nel novembre 2011. Da quest'anno il Premio Pieve è a lui dedicato.

privato: lettere, memorie e diari, spesso sopravvissuti ai grandi eventi separatori (la guerra, l'emigrazione, il lutto), testimoni silenti del vissuto personale. In questo modo il privato è *tutela del vissuto* e *urgenza* di farlo conoscere. La vita personale trova così un compagno di viaggio che, nel tempo, lasci condividere quanto accaduto. Nulla infatti si chiede al lettore se non la partecipazione rispettosa di un cammino esperienziale, che non può estinguersi con la fine biologica dell'esistenza. Per molte persone inviare i propri testi all'Archivio diventa un atto dovuto, un obbligo per sfuggire alla dimenticanza e approdare a nuova vita. I fogli vergati a mano, dattiloscritti o fotocopati, reduci dai campi di concentramento o dai pesanti controlli del regime fascista, sono testimoni di almeno centocinquanta anni di storia italiana ed europea, oppure silenziosi confidenti di violenze domestiche, di passaggi esistenziali.

Si inizia così a formare una insolita rete di relazioni umane, esperienze dalle diverse coordinate spazio-temporali che confluiscano a Pieve Santo Stefano per un impensabile effetto di attrazione. Centinaia, migliaia di persone che nulla hanno in comune tra loro, inviano i testi propri o quelli di familiari, dimenticati in cassetti e bauli, ritrovati per caso in cantine o soffitte, che tessono una mappa degli eventi sociali e storico-politici, testimoniati nella doppia dimensione soggettiva e pubblica, di sicuro valore storiografico. Proprio per questo motivo, nel 1991 l'Archivio ottiene il riconoscimento di personalità giuridica dalla Regione Toscana e nel 1998 la Fondazione diventa una Onlus; nell'anno successivo gli viene riconosciuta la qualifica di "Archivio di notevole interesse storico", sino al riconoscimento della personalità giuridica da parte del Ministero dei Beni e le Attività Culturali.

Ogni anno arrivano alla Fondazione un numero oscillante tra i 150 e i 200 testi: i primi cento hanno la possibilità, se l'autore lo desidera, di partecipare al "Premio Pieve", che si tiene in settembre, gli altri sono semplicemente depositati. Le giornate del Premio sono un'occasione unica di incontro tra lettori e diaristi, in una scoperta continua di emozioni e affinità: è la visualizzazione di una vita letta ed ora riflessa in un volto, nei gesti e nelle parole. Così Pieve Santo Stefano, paese di circa 3200 abitanti, si anima ogni anno di un flusso di persone che non si conoscono, vincendo indifferenza, diffidenza o pudore e aprendosi al nuovo.

Attualmente l'Archivio possiede circa 6500 testi, di cui poco più di 1000 sono manoscritti autografi e la maggior parte dei rimanenti sono dattiloscritti. Almeno 3000 documenti riguardano la seconda guerra mondiale, che resta uno dei temi fondanti dell'Istituzione. Le percentuali degli altri argomenti ovviamente sono in continuo cambiamento, in base agli arrivi annuali: orientativamente prevalgono scritture dagli anni 1940 in poi, ma si contano per esempio almeno 100 testi legati al Risorgimento, scritti quasi in parallelo all'evolversi dei grandi cambiamenti sociali.

Nella sede della Fondazione i testi vengono conservati in cartelline rosse o verdi, ordinate alfabeticamente e cronologicamente. I manoscritti sono conservati in contenitori più capienti; al loro interno il manoscritto, è protetto da carta-velina, è descritto minuziosamente e messo in ordine cronologico. Spesso i testi sono arricchiti da allegati: cartoline o fotografie, che attraverso le immagini danno vita ai luoghi e alle persone raccontate. La consultazione di documenti autografi è vincolata allo stato di conservazione e avviene sempre alla presenza di personale dell'Archivio. Tutti i testi posseduti sono sottoposti al vincolo della Soprintendenza dei Beni Culturali, che ne sorveglia la corretta conservazione e ne autorizza gli eventuali spostamenti. In Archivio è presente anche una Biblioteca di settore, ricca di oltre 2500 libri, schedati e consultabili on-line (il catalogo dell'Archivio fa parte della Rete delle Biblioteche Toscane: <http://www.regione.toscana.it/cultura/biblioteche/index.html>).



La ricchezza tipologica: alcuni esempi

Ampia e varia la tipologia dei testi conservati (in originale o in copia). Quaderni manoscritti o dattiloscritti, taccuini scritti a lapis, agende a cui si affiancano immagini alle parole, fazzoletti ricamati, testamenti, diplomi scolastici, *libri amicorum* dipinti ad acquerello. Le lettere di Emilia, scritte su carta velina e con inchiostro di china, il lenzuolo di Clelia o la corposa autobiografia di Vincenzo rappresentano una *summa* sintetica della diversità tipologica dei documenti conservati.

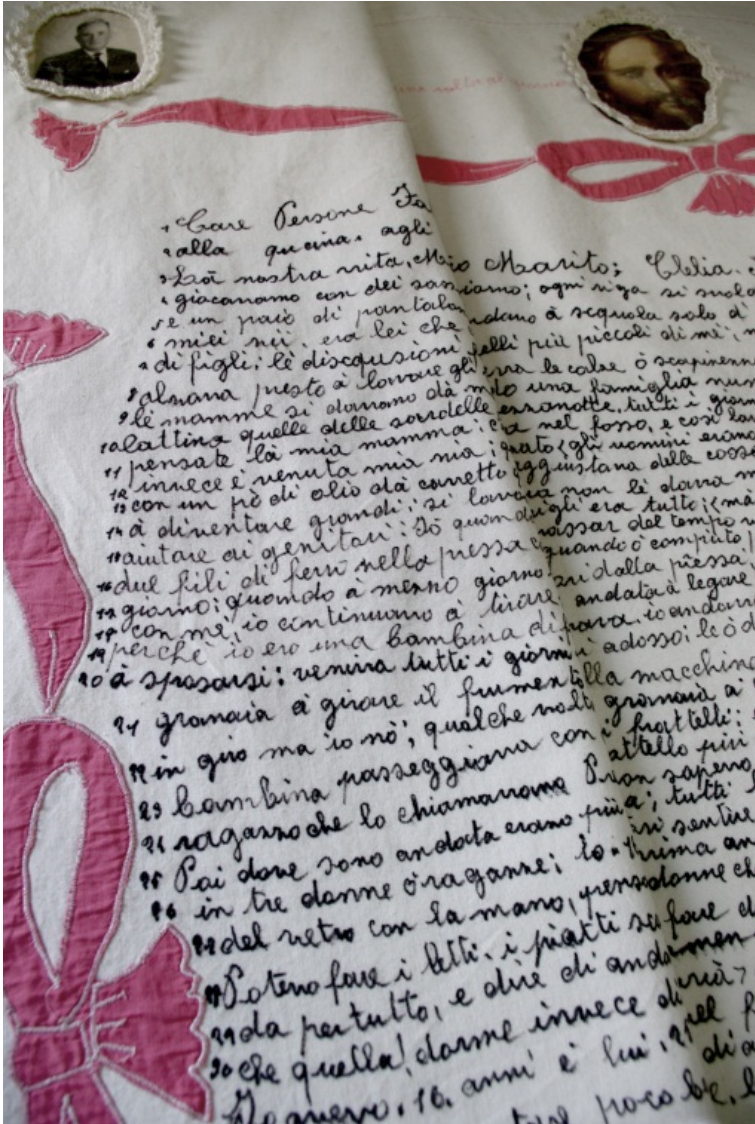


Fig. 2 Particolare delle lettere scritte dalla contessa Emilia (Foto: Luigi Burroni)

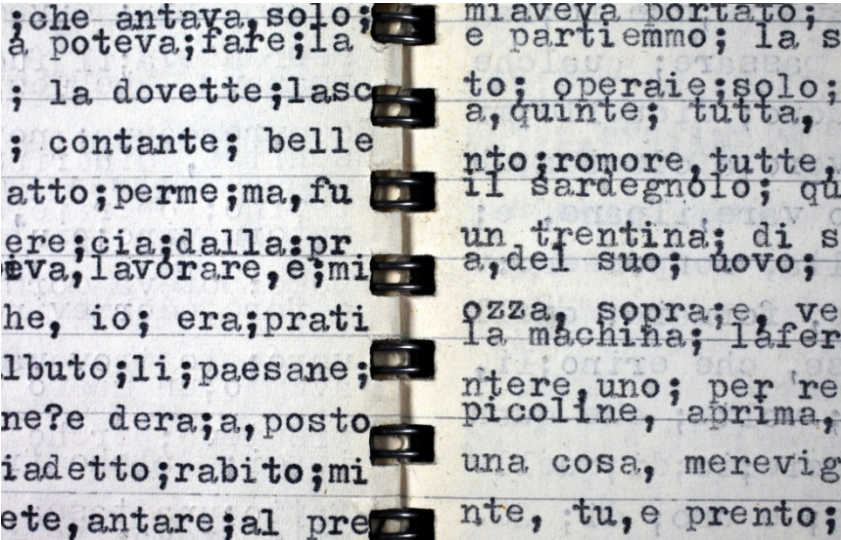


Fig. 3 Uno dei sette quaderni dattiloscritti di Vincenzo Rabito, dettaglio (Foto: Luigi Burroni)

Emilia, nobildonna milanese, ha lasciato testi di tono intimo ed affettivo; i suoi quaderni e le sue lettere (1872-1881; Premio Pieve 1986), caratterizzati da una scrittura criptica che sovrappone righe orizzontali a righe verticali, testimoniano la storia di una grande passione amorosa, ma al contempo descrivono il ritratto corale di un Paese in divenire<sup>3</sup>.

Clelia Marchi, contadina di Poggiorusco (Mantova) nel 1970, dopo la morte del marito, scrive la storia della propria vita su un lenzuolo matrimoniale. Lei stessa lo consegna all'Archivio assieme ad una trascrizione; il suo testo è scritto in un dialetto misto a lingua italiana, steso sul lenzuolo con un pennarello nero, numerando ogni riga, e ornando la parte superiore di

<sup>3</sup> Emilia, *Le Parole Nascoste*, Milano, Rosellina Archinto, 1987.

ricami<sup>4</sup>. La scelta del lenzuolo è originale e motivata: come gli Etruschi utilizzavano le lenzuola per avvolgere i defunti, così Clelia scrive di sé, di suo marito e dei figli su quello che è il simbolo matrimoniale per eccellenza. Il lenzuolo è il prototipo della scrittura “popolare”, cioè appartiene a coloro che reclamano il diritto all’ascolto e al non giudizio. Come un’*artigiana della scrittura*, Clelia si cimenta con una necessità che supera i confini della letteratura e sfocia nell’universo di una scrittura che scolpisce le pagine siglando l’esistenza individuale.



Fig. 4 Il lenzuolo scritto da Clelia Marchi, dettaglio (Foto: Luigi Burroni)

Il siciliano Vincenzo Rabito, autodidatta, a metà degli anni Settanta compila un grande ritratto di un'Italia istituzionalmente unita, ma ancora in costante e contraddittorio divenire. Vincenzo utilizza una vecchia macchina da scrivere per compilare oltre mille pagine in dialetto: pagine fittissime, scritte con interlinea uno, utilizzando inchiostri di diversi colori, e separando ogni parola da un'anomala punteggiatura. Un testo base<sup>5</sup>, che è espressione unica della storia minore del nostro Paese, un documento che testimonia passaggi sociali epocali – come l'utilizzo dello spazzolino da denti o l'arrivo nelle case della televisione – e il loro riflesso nella vita della gente comune.

I supporti informatici

Nella seconda metà degli anni Novanta l'Archivio compie un passo in avanti e approda alla schedatura informatica. Bisogna comprendere che i diari sono un genere ampio, che prevede temi multiformi, infiniti richiami ad argomenti diversi. Un diario di prigionia, per esempio, assomma in sé numerosi soggetti: la famiglia, le fatiche della deportazione, la prigionia, la fame, il lavoro coatto... Per trasmettere all'utenza un'informazione il più completa possibile si è adottato – in accordo con gli archivi di scrittura popolare e il Servizio Beni Librari della Regione Toscana – un sistema di schedatura denominato ISIS/Diari, che ha permesso di aggiungere ai macrogeneri in cui sono divisi i documenti (memoria

<sup>4</sup> Clelia Marchi, *Gnaca 'na busia* (Neanche una bugia), Milano, Fondazione Arnoldo Mondadori, 1992.  
<sup>5</sup> Vincenzo Rabito, *Terra Matta*, Torino, Einaudi, 2007.



personale, di guerra, diario personale, di viaggio, di guerra ed epistolari) tutto un insieme di informazioni relative ai singoli testi e all'autore. Nella scheda appositamente concepita le notizie sulla natura del testo e sul suo contenuto comprendono circa 40 voci: oltre ai dati anagrafici dell'autore, si annotano le date di inizio e fine del racconto, i luoghi e i personaggi storici citati, i soggetti tematici attraverso i quali è possibile fare ricerca, una sintesi essenziale del contenuto, il supporto su cui il testo è scritto, la presenza di allegati (documenti d'epoca, come le fotografie), le copie esistenti, le modalità di consultazione. Entrare nel catalogo on-line significa dunque avere un primo approccio con le tematiche fondamentali che ogni testo affronta. Al contrario, arrivare in Archivio vuol dire *toccare con mano* le altrui esistenze.

Alla schedatura e catalogazione informatica si accompagna l'attività di trascrizione e conservazione su CD, il supporto informatico che affianca il documento cartaceo originale. Gli schedatori leggono con attenzione la testimonianza e (direttamente in rete con il programma EOS/WEB fornito dalla Regione Toscana) inseriscono progressivamente i dati.

Con l'aumento degli originali autografi si è andata consolidando la necessità di trovare le risorse economiche per la digitalizzazione dei documenti più antichi (risalenti ai primi decenni dell'Ottocento). In occasione della ricorrenza del centocinquantenario dell'Unità d'Italia, e grazie al finanziamento della Fondazione Telecom, che ne ha sostenuto la prima *tranche* di spese, è stata avviata una convenzione con la Scuola Normale Superiore di Pisa, che curerà la digitalizzazione di cento testi a carattere storico-risorgimentale, per la realizzazione di una teca digitale. Così, pur nella consapevolezza dell'importanza del documento cartaceo, testimone diretto della vita dell'autore e dell'atto della scrittura, il supporto informatico ne garantisce la conservazione.

## Lo studio

I testi nati dall'esperienza bellica rappresentano il corpus più considerevole dell'intero fondo archivistico. E' importante distinguere tra scrittura del diario e scrittura della memoria. Il diario è lo scrivere nel mentre gli eventi si svolgono e per questo è il riflesso immediato della realtà circostante, indipendente dalle reazioni soggettive. La scrittura della memoria è quasi sempre un atto a posteriori, ma non per questo di minor valore: spesso, soprattutto durante eventi drammatici quali una guerra, la vita in trincea o nei campi di concentramento, la scrittura è un atto impossibile per quanto invece è vitale. La necessità prima in questi casi è la sopravvivenza e il ricordare è un impegno fondante, per far conoscere quanto violento è stato il vissuto. Inoltre, la posteriorità non limita la lucidità dell'atto del ricordare e non esclude particolari anche insoliti.

Il progetto di Saverio Tutino concretizza ciò che nei primi anni Ottanta è già una riscoperta del mondo accademico: leggere, analizzare e rivalorizzare le scritture autobiografiche. Sono sempre più numerosi gli studiosi che si avvicinano alla Fondazione con la consapevolezza di poter tessere le fila di una microstoria che, a pieno titolo, si affianca alla macrostoria ufficiale e del quale non solo costituisce *il dietro le quinte*, ma *l'altro volto*, quello della gente comune, che ha vissuto con uguale intensità i grandi eventi.

Studiosi, giornalisti, studenti o semplici lettori, gravitano intorno all'Archivio. Alla lettura si affiancano l'analisi linguistica, quella storica, sociale e filologica. Pieve Santo Stefano, con i suoi oltre seimila testi inediti è uno dei più importanti poli di osservazione dei cambiamenti del nostro Paese. La sfida contro lo scetticismo nutrito verso le ego-scritture, è stata proprio quella di riconoscere alle stesse un valore oggettivo. Migliaia sono i testi nati durante la prigionia, la deportazione, l'emigrazione, i viaggi: questi documenti, redatti nello svolgersi degli eventi, mostrano l'altro lato delle biografie ufficiali. Non solo narrazioni soggettive di come si percepisce l'evento, ma un'osservazione attenta, scevra da sovrastrutture ideologiche, acuta e disincantata della realtà

circostante. Le ricerche universitarie negli ultimi anni vedono coinvolti professori che provengono da sedi europee quali gli atenei di Oxford, di Reading e Dublino.

Entrare nelle stanze dell'Archivio (oggi collocato in una sede provvisoria adiacente a quella originaria), è iniziare un viaggio metaforico attraverso la scrittura popolare. Questo percorso affascina il lettore: la consapevolezza che ogni diario è un cammino da intraprendere, è affiancare l'altrui vita con moderato distacco, rintracciare affinità, riconoscere che soggetti sconosciuti possono avere condiviso esperienze simili alle proprie.

Una delle iniziative che maggiormente ha esplorato i testi, valorizzandone il messaggio ed il significato, è stata la realizzazione di cortometraggi ad opera del regista Nanni Moretti: occasione d'eccezione che ha sancito il passaggio scrittura-immagine-trasposizione del contenuto.

## Diffusione e valorizzazione

L'Archivio promuove anche la pubblicazione editoriale, ed ha al suo attivo circa 90 titoli, divisi tra diari integrali, raccolte antologiche o saggistiche. Tra queste ultime si distinguono le recenti collane "Storie italiane", edita dal Mulino (Bologna) e "Autografie" edita da Forum Editore (Udine). Dal 1998 esce inoltre il semestrale "Primapersona-percorsi autobiografici", rivista monotematica che unisce contributi scientifici ad ampi brani di diari. La rivista ospita anche dibattiti sui molteplici volti dell'autobiografia e sui suoi diversi ambiti di applicazione: uno sforzo continuo perché le energie dei diari siano in movimento.

Infine, in una delle sale del Palazzo Pretorio, è stata allestita una installazione al cui centro è posto uno schermo touch-screen, che mostra la digitalizzazione di alcuni testi più famosi, tra cui il lenzuolo di Clelia Marchi, riprodotto nella sua interezza ed in ogni minimo dettaglio: possibilità di lettura, ma anche visualizzazione della grafia di una donna che si è affidata *in toto* alla scrittura.

## Bibliografia

Tutti i testi di riferimento, così come i diari pubblicati e tutte le informazioni necessarie, sono riportati sul sito della Fondazione Archivio Diaristico Nazionale: [www.archiviodiari.it](http://www.archiviodiari.it)

Per un primo orientamento sulla storia dell'Archivio si segnalano: Mario Perrotta, *Il paese dei diari*, Milano, Terre di mezzo, 2009 e Massimo Baioni (a cura di), *Patria mia. Scritture private nell'Italia unita*, Bologna, Il Mulino, 2011.

**Daniela Brighigni**

## Abstract

The *National Archivio dei Diari of Pieve Santo Stefano*, in a little town in the centre of Italy, was founded by the journalist Saverio Tutino in 1984. This is an original archive for it preserves not only mere texts, but real histories of life, and aims to protect them from forgetfulness. The Archivio connects diaries, memories, letters, based on an autobiographical structure, documents which people send every year. Many of these documents were discovered in cellars, in drawers of old furniture and, they can find in the Pieve Santo Stefano Archive an ideal place for conservation and valorisation. The main goal of the Archivio is to give new energy and public value to personal lives. Thanks to these texts, it is in fact possible to look back to the history of Italy from the XIX century. Scholars, students, teachers, journalists and many others work on these *microhistories* to explore the social and cultural changes of Italy during two centuries. The web-site ([www.archiviodiari.it](http://www.archiviodiari.it)) offers all the main information about documents preserved (authors and biographies, content of the text, chronology, places and famous personages

quoted). Every September the Archivio organises a national Prize to select the most remarkable autobiographical text of the year, which is to be published; from its beginning, over eighty diaries have already been published.

# Habiter une œuvre. L'atelier d'Antoine Bourdelle<sup>6</sup>



Figure 1

«À l'atelier seulement, outils en main, épreuves en face,  
on peut ouvrir le dernier intérieur».  
Antoine Bourdelle à ses élèves,  
«L'Âme des nations», Leçon du 14 juillet 1909

«Dans ce carré d'espace, dans cet atelier habité  
par l'ange énorme du savoir, la création se continue».  
Antoine Bourdelle à ses élèves,  
«Beethoven. Vénus de Milo. Eugène Carrière», Leçon du 20 janvier 1910

Nombreuses sont les études qui, depuis deux décennies, interrogent le statut de l'atelier d'artiste. Il ne nous revient pas ici de les lister, encore moins de les analyser.<sup>7</sup> Tout juste peut-on et doit-on souligner la fécondité d'un thème qui, puisqu'il convoque diverses notions cruciales pour l'histoire de l'art, ne saurait être désormais négligé. Endroit insigne *et* lieu mythologique, l'atelier est, selon la double acceptation du terme, un *topos*.

Certes, un changement de conjugaison a fait basculer son sens. Au passé, d'abord: l'atelier *était* l'objet convoité de la visite – curieuse ou jalouse –, la métonymie de l'enseignement – dilettante ou frénétique –, et, peut-être avant toute chose, le conservatoire de l'œuvre en cours d'élaboration. Au présent, ensuite : l'atelier *est* l'objet muséographié de la visite – factuelle ou intellectuelle –, la métonymie d'une monographie – plébiscitée et analysée – et le conservatoire de l'œuvre fixée par le temps, mieux, par l'histoire. Du passé au présent, de la fréquentation collégiale à la mémoire collective, l'atelier était et est, encore et diversement, un *lieu commun*.

<sup>6</sup> Ce texte fit l'objet d'une intervention effectuée le 24 octobre 2008 dans le cadre du second Colloque international des gypsothèques, consacré aux ateliers de sculpteurs, Possagno, Fondation Canova, 24-25 octobre 2008.

<sup>7</sup> À cet égard, deux récentes journées d'études – strasbourgeoise en 2006 puis parisienne en 2007 – ont eu le mérite de s'intéresser de près au statut de l'atelier [«Les espaces de l'atelier», journées d'études organisées par l'équipe de recherche EA 3400/Université Marc Bloch et les Musées de Strasbourg, Strasbourg, Auditorium du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 4 et 5 mai 2006 ; «Objets d'archive: l'atelier au XX<sup>e</sup> siècle», journées d'études organisées par l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris et le Centre Pompidou, Paris, Centre Pompidou et INHA, 9 et 10 mai 2007].

Puisqu'il conserve la mémoire de l'artiste, l'atelier incarne-t-il une présence ou fixe-t-il au contraire une absence? Après avoir été le temple de la création, l'atelier court-il le risque, pour reprendre les tristes mots de ses pourfendeurs comme les sombres interrogations de ses thuriféraires,<sup>8</sup> de devenir un « tombeau » ? Ce qui reviendrait fantasmatiquement à concéder au lieu une fonction sépulcrale logiquement intenable: la présence supposée d'un corps, *du* corps. Le tombeau, parce qu'il est irrémédiablement exempt du corps, n'est-il pas plutôt un cénotaphe? D'autant que, étymologiquement vide, ce cénotaphe n'en est pas moins saturé de symboles puisque, une fois acceptée l'impossibilité de la promiscuité *réelle*, du contact *illusoire* et de la réapparition *fantasmée* de l'artiste, tout devient possible. Autrement dit, seul le corps *effectivement* absent exacerbe la puissance et la présence totémiques de l'atelier.

Quand le tombeau est habité par un corps, le cénotaphe est peuplé de présences construites sur l'absence. D'où son pouvoir envoûtant. D'où le magnétisme de l'atelier de Brancusi qui, bien que reconstitué par Renzo Piano, semble émerveiller bien plus que ne fascine la tombe du berger des Carpates, sise au cimetière Montparnasse.

L'aura s'accommode aisément de l'absence pourvu que la présence trouve à s'incarner ailleurs. Et la muséographie n'est-elle pas la première depositaire de ce constat qui vaudrait pour prémisse à de nombreux syllogismes mémoriels? D'où cette religiosité au contact de ces reliques sans corps que constituent les ateliers. D'où cette procession recueillie investissant dévotieusement un atelier qui, après avoir été le lieu pluriel de la visite, est devenu le lieu commun de la visitation. Mais peut-être une part de responsabilité ressort-elle à l'ancien maître des lieux...

## D'un atelier l'autre

Antoine Bourdelle (1861-1929) quitte Toulouse pour Paris en 1884. À vingt-trois ans, le jeune artiste entend poursuivre son apprentissage académique par une formation substantielle, nourrie un temps «à l'ombre des grands arbres».<sup>9</sup> En d'autres termes, l'aventure parisienne constitue dans l'odyssée bourdellienne une initiation décisive. Aussi, que l'œuvre qui lui ouvrit les portes de l'atelier d'Alexandre Falguière s'intitula *Télémaque reçu à Pylos par Nestor* (1884) ne relève peut-être pas complètement du hasard...

Les débuts de Bourdelle dans la capitale hexagonale constituent une quête obsédée d'une identité artistique dont les possibles révélateurs tenaient alors atelier. L'atelier de Falguière, certes, celui de Rodin, bien entendu, mais aussi celui d'Aimé-Jules Dalou que visite le jeune homme afin non seulement d'y entendre la révélation mais encore d'y recevoir un sésame. Par conséquent, l'atelier est le *topos* de l'apprentissage et le lieu symbolique de la révélation, qu'il s'agisse littéralement d'une découverte ou, plus secrètement, d'une révélation *à soi-même*. L'atelier où l'on vient faire, entendre et voir. L'atelier où l'on vient frapper à la porte comme le héros résolu venait solliciter la sibylle.

Rompue à la propédeutique prévalente en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, Bourdelle sait donc par cœur le magnétisme de l'atelier, ce qu'il désigne et ce qu'il évoque, ce qu'il implique et ce qu'il engage. Aussi sera-t-il soucieux de toujours s'y référer sans jamais ne s'y laisser enfermer. Comme en cette année 1886 durant laquelle il quitte son maître Falguière auquel il déclare: «Je quitte l'École, j'en ai assez! Je ne comprends rien à tous ces systèmes de prix, de concours. Il faut qu'à trente ans j'aie donné ma mesure et mon travail à moi c'est la rue, c'est la vie!»<sup>10</sup> Frondeuse, sa déclaration est-elle pour autant une condamnation de l'atelier *strico sensu* ? Ou n'est-elle qu'une proscription de l'atelier institutionnel à la faveur de cette « rue » ouverte aux pratiques exogènes et qui est encore, pour

<sup>8</sup> Noëlle Chabert, «Maisons et ateliers, les lieux de mémoire de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle en France», *De la sculpture au XX<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2001, p. 174.

<sup>9</sup> Nul besoin de revenir sur cette phrase, particulièrement commentée, que l'on prête à Constantin Brancusi lors de son départ de l'atelier de Rodin.

<sup>10</sup> Pierre Viguié, *L'Essor pathétique de Bourdelle*, Paris, Paris, Éditions Sansot, 1924, p. 50.



reprendre l'expression de Jean-Marc Poinso, un « atelier sans mur »?<sup>11</sup>

### L'atelier, lieu du Faire

En 1885, Bourdelle quitte son logement de la rue Bonaparte<sup>12</sup> pour louer au 16 impasse du Maine un atelier dont seule la mort l'arrachera [Figure 2]. Un atelier qui, quarante-cinq ans durant, accueillera sa création, ses amis, ses praticiens et ses visiteurs. Refuge d'une pratique solitaire, le lieu devenait le réservoir éminemment intimidant d'une œuvre en gestation et assignait bientôt aux visiteurs le statut de pèlerins. L'on doit à Pierre Viguié d'avoir caractérisé cet espace admirable qui, parfaitement conservé, est aujourd'hui le point nodal de l'articulation du musée Bourdelle: «Une maison très tranquille, une entrée magnifique: local de cinq mètres sur six et six de hauteur, vitrage de trois mètres de haut sur cinq mètres de long». Véritable nef toute en huisseries et verrières, l'atelier du sculpteur jouit non seulement de l'effervescence montparnassienne mais encore de l'immédiate proximité de ceux d'Eugène Carrière, Jean-Paul Laurens et Aimé-Jules Dalou. Stratégique, il s'inscrit au cœur d'un tissu artistique incomparable dont plusieurs études ont tenté de pénétrer l'exceptionnelle fécondité.

De 1885 à 1929, l'atelier de Bourdelle héberge donc une pratique souveraine à laquelle assistent de nombreux commentateurs avisés, tel Mécislas Golberg: «Tâchons de nous contenter de ce que la vie n'a pas encore emporté de l'atelier de l'artiste. Regardez les sculptures de M. Bourdelle. Vous verrez devant vous des plâtres avec des indications et des précisions infinies, des encyclopédies, des détails à côté des figures synthétisées, des mouvements presque hiératiques».<sup>13</sup>

Terres, plâtres et bronzes investissent les sellettes et composent un ensemble apparemment protéiforme. Soigneusement disposées dans l'atelier, les sculptures dessinent toutefois une géographie personnelle présidée par une savante ligne de partage: au centre de l'espace, les œuvres en cours d'élaboration, en marge celles achevées et suffisamment exemplaires pour être exposées. Si Bourdelle, étant assurément familier de cette distribution toute pragmatique, n'éprouve aucunement le besoin de la signaler, maints visiteurs célèbrent le caractère subjugant de l'atelier. Tour à tour antre mystérieux, caverne laborieuse ou sanctuaire vivant, l'atelier [Figure 3] se transforme en un saint des saints qu'encensera une littérature pléthorique digne des évocations ébahies de Jean Genet devant l'atelier d'Alberto Giacometti de la rue Hyppolite Maindron. Ainsi les lignes éloquentes de Daniel Marquis-Sébie, improvisé témoin d'un miracle dans ce lieu de culte tout profane: «Le Maître apparut et, dès les premières paroles, les ténèbres se dissipèrent lentement. Ce langage si simple, si coloré, empreint de tant de beauté, ne l'ayant jamais entendu, je le sentais cependant familier, près de moi. J'aurais voulu sculpter dans le marbre tant de réflexions, tant de traits lumineux, tant de vérités révélées qui créent l'émotion à vous briser le cœur. Dès lors, me méfiant de la mémoire, je confiai au papier les paroles du maître et de ces notes fiévreusement jetées je fis mon bréviaire».<sup>14</sup>

Puisqu'il abrite l'œuvre à venir, l'atelier devient la preuve, *au présent*, du miracle. Au registre des reliques destinées à convaincre les saint Thomas, les écrits pleuvent comme autant de témoignages d'un grand œuvre en train de se faire. Sans doute les photographies constituent-elles à cet égard les suaires les plus précieux de l'atelier *tel qu'il fut*, à l'instar de l'imagerie d'Ernst Scheidegger étayant la prose de Jean Genet quelques décennies plus tard. Ne concevant et ne consentant

que scrupuleusement à se prêter au simple jeu de l'autoportrait, Bourdelle, investi nouveau Sisyphe, préfère insister sur une ferveur prospective. De la sorte, l'atelier



Figure 2

devient l'espace désigné de la *camera obscura* qui en fixe la liturgie quotidienne et la mémoire visuelle. Prises par ses soins ou confiées à des opérateurs, certaines photographies figurent l'artiste tantôt en cours de modelage [Figure 4], tantôt au

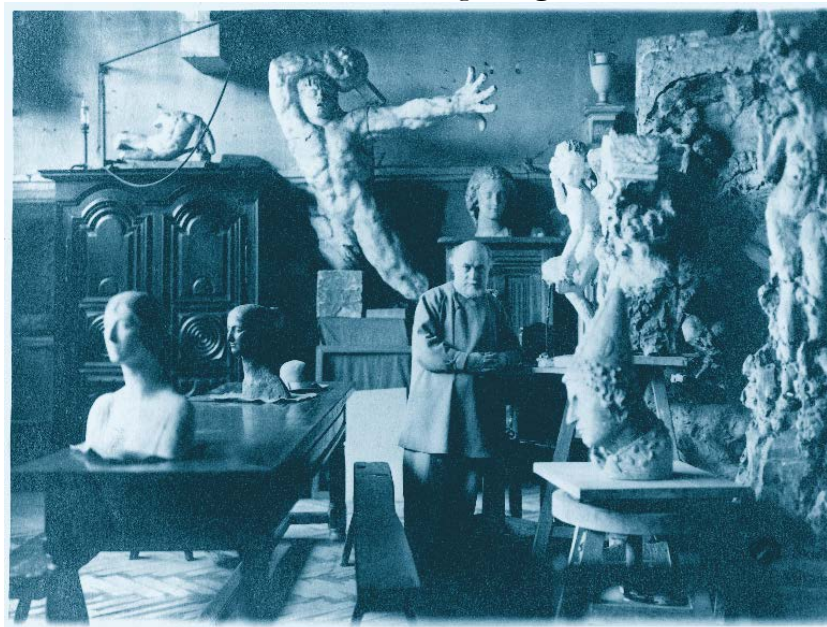


Figure 3

repos [Figure 5] quand d'autres prises de vue représentent des œuvres, des praticiens [Figure 6] ou encore des modèles [Figure 7]. D'une confondante diversité, ces images célèbrent un artiste mais aussi, incidemment, un atelier devenu l'endroit consacré de la création solitaire comme de l'affairement collectif.

<sup>11</sup> Jean-Marc Poinso, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1990, p. 262.

<sup>12</sup> Bourdelle résida dans ce minuscule meublé pendant quelques mois. Modeste, ce logement, qu'il partageait avec son camarade Achille Laugé, eut néanmoins l'avantage de n'être situé qu'à quelques pas de l'École nationale Supérieure des Beaux-Arts.

<sup>13</sup> Mécislas Golberg, «L'œuvre de M. Bourdelle», *La Petite République*, 1902.

<sup>14</sup> Daniel Marquis-Sébie, *Le message de Bourdelle*, op. cit., p. 9.





Figure 4

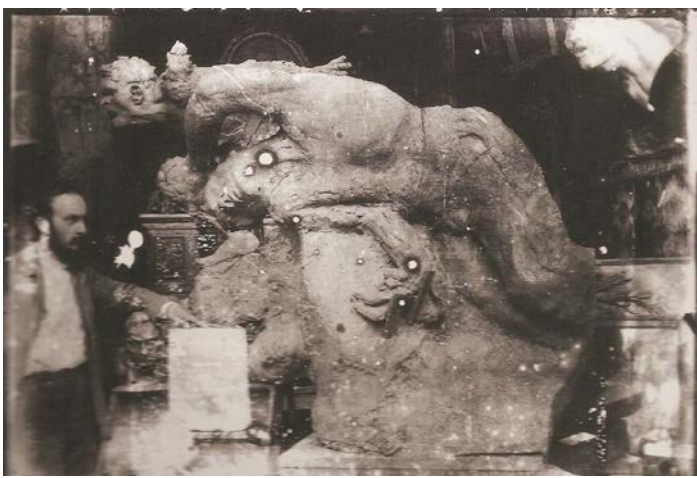


Figure 5

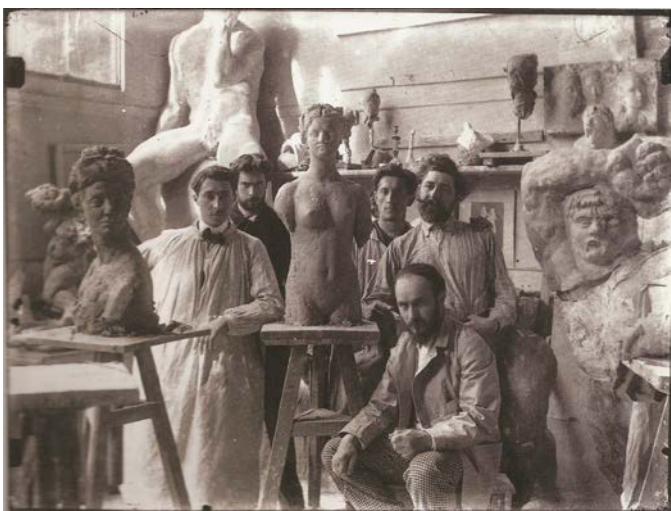


Figure 6

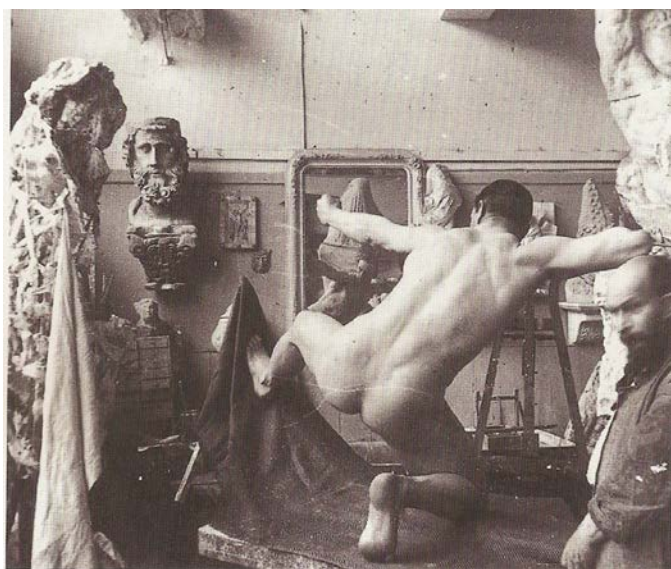


Figure 7

### L'atelier, lieu du Dire

Lieu de l'élaboration de l'œuvre, l'atelier est également le lieu de sa discussion. Le dire et le faire. Les mots et les choses. En effet, et bien qu'il commençât dès 1909 à enseigner à l'Académie de la Grande Chaumière [Figure 8], Bourdelle

n'en demeure pas moins désireux de dissenter plus intimement sur sa création, mieux, sur *la* création.

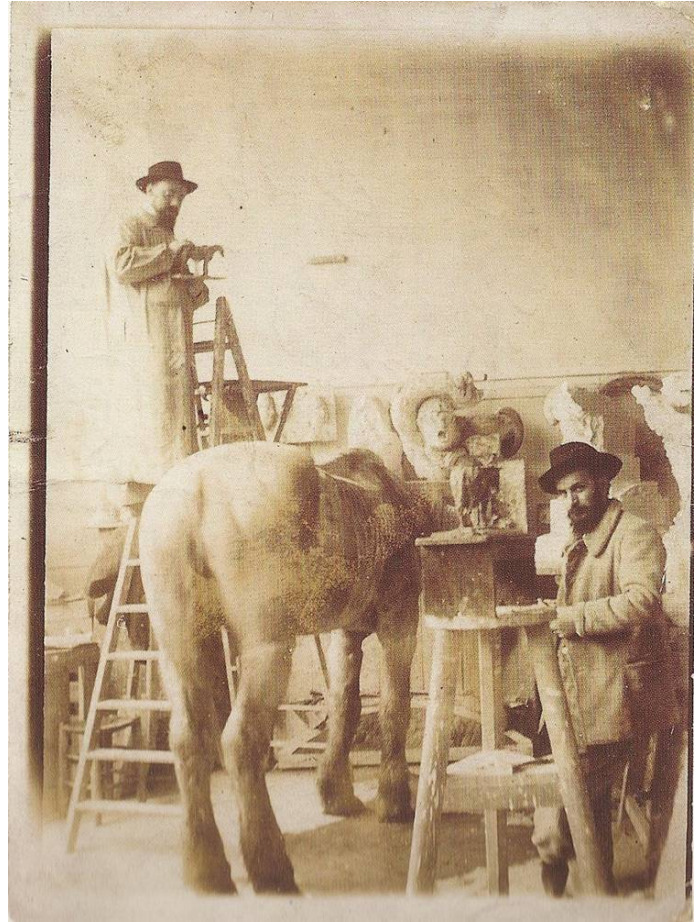


Figure 8



Figure 9

Dès lors, en qualité d'ami, de professeur ou de simple regardeur, Bourdelle ouvre les portes de son atelier avec une sollicitude toute parcimonieuse. Partant, à la faveur d'une autorisation délivrée par son occupant, l'on peut franchir le seuil d'un lieu rêvé, souvent révé, rarement révélé. Là, dans l'encombrement prémédité de l'atelier, Bourdelle dirige certains de ses élèves et poursuit la leçon entreprise quelques heures auparavant à l'Académie. Gaston Poulain, un ami de Germaine Richier, décrit en ces mots la frénésie laborieuse alors en acte: «Lorsque je l'ai retrouvée à Paris, elle travaillait chez Bourdelle [...] Elle tripotait je ne sais quel paquet de glaise dans la pénombre de l'un de ces hauts ateliers de l'impasse du Maine qui tenaient, la nuit tombée, du cimetière et de la consigne [...]. Son maître l'exaltait et la pétrifiait à la fois: il l'aimait comme sa fille, autant pour son talent que pour l'accent qu'elle avait un peu rauque et chantant. Lui, on l'entendait de bien plus loin. Elle l'écoutait et regardait avec respect».<sup>15</sup>

Professeur et précepteur, l'artiste ne saurait négliger le pouvoir maïeutique de la parole: «Je suis comme Socrate, je vous accouche de votre âme».<sup>16</sup> Quoique solitaire, Bourdelle invite ses élèves et ses proches à observer les œuvres sans pour autant négliger les discussions dans des ateliers que jonchent les débris et la glaise et que peuplent les sculptures

<sup>15</sup> Gaston Poulain, «Germaine Richier, mon amie», *Les Lettres françaises*, 6 août 1959, conservé aux Archives du musée Bourdelle et repris par Valérie Da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Paris, Editions Norma, 2006, p. 147-148.

<sup>16</sup> Citation d'Antoine Bourdelle rapportée par Daniel Marquis-Sébie, *Le message de Bourdelle*, Paris, L'artisan du livre, 1931, p. 69.



et les travaux.<sup>17</sup> Les merveilleuses lignes par lesquelles André Suarès décrit l'érémisme ambigu de l'hôte des lieux ne résonnent-elles pas avec celles que la critique réservera bientôt à Giacometti: «Bourdelle menait une vie simple et retirée. Il n'allait pas dans le monde ; on ne le voyait guère dans les lieux publics de l'intrigue, où l'adulation et la calomnie se penchent l'une sur l'autre, toujours en quête de trente deniers à partager. Il n'avait pas le temps de se montrer dans les banquets et les théâtres. Ses ateliers, pleins de ses créatures, étaient ses *salons*».<sup>18</sup>

Nul endroit plus que l'atelier ne fut approprié pour l'échange et l'émulation, l'oralité du verbe et la *techné* de la création. Par conséquent, les photographies figurant Matisse dans l'atelier de l'impasse du Maine, accompagné tantôt d'une assistante, tantôt du Montalbanaise lui-même [Figure 9], laissent sourdre sous la pellicule argentique le bruissement de la conversation. Les mots et les choses, encore. Documentant sans pareil une relation insigne, ces prises de vue synesthésiques attestent par ailleurs le rôle crucial d'un atelier fédérateur tenant du chantier comme du boudoir.

### L'atelier, lieu du Voir

Boudoir, l'atelier de Bourdelle est aussi un cabinet. Musée vivant, il est aussi un musée imaginaire destiné à entretenir, si ce n'est à susciter, l'impulsion créatrice et la polyphonie de l'échange. Aux œuvres de l'artiste négligemment disposées dans l'espace tumultueux répondent celles qui – moulages pour la plupart – permettent de relire et de relier les siècles. Silencieux, l'échange avec les Anciens se poursuit sur les murs jusqu'à ne plus former qu'un ensemble dont la cohérence le dispute à l'hétérogénéité. L'atelier [Figure 10] voit ainsi frayer le buste d'Ingres en terre crue avec un moulage de tête de cheval du Parthénon, le buste recueilli de Jean-Baptiste Carpeaux avec une réplique marmoréenne d'un kouros grec ou encore l'image mélancolique de Beethoven avec l'impassibilité d'une tête gothique. Traversant les siècles pour les regrouper, l'atelier de Bourdelle semble une réponse littérale à la maxime baudelairienne: «Le souvenir est le grand critérium de l'art ; l'art est une mnémotechnie du beau.<sup>19</sup> » Studio, l'atelier est donc aussi *studiolo* en tant qu'il constitue successivement un conservatoire de formes plurielles, une mise à disposition d'une culture visuelle et une exaltation d'une tradition scénographiée.

Lieu d'*expérimentation* et d'*observation*, l'atelier du 16 impasse du Maine était voué à devenir le laboratoire d'essais visuels singuliers. De nombreuses photographies dénotent le rapport presque alchimique de l'œuvre et de l'atelier que Bourdelle, usant de licences quant à la pesanteur des sculptures, manipule à loisir. Instabilité du socle [Figure 11], chaos des plâtres [Figure 12], altération de la gravité [Figure 13] : l'artiste dénature les principes newtoniens et, par quelque féerie fantasmagorique, donne aux œuvres une signification de surcroît et à l'atelier une dimension illusionniste. La sculpture semble prendre vie et l'atelier devenir le lieu *spectaculaire* d'une inquiétante étrangeté.

<sup>17</sup> Rappelons ici que cette pratique, bien qu'elle soit intéressante, est loin d'être marginale. En effet, nombre d'artistes, que l'on veuille songer au *Chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac, et de collectionneurs dissertaient des œuvres en étant précisément à leur contact : «La "galerie de tableaux" [...] devait, au contraire, susciter une oralité, celle de l'"échange", des idées et des jugements, comme le rappelle le dialogue que les Schlegel publient en 1800 dans l'*Athenäum*. Les protagonistes déambulent à travers des salles de la galerie royale de Dresde en dialoguant à partir des œuvres qui en jalonnent le parcours. C'est ainsi que les peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle comme Téniers montraient les collections privées au sein desquelles des personnages en vêtements d'apparat échangeaient leurs impressions». (Roland Recht, «Croire à la présence encore», *L'avenir des musées* [Actes du colloque organisé au musée du Louvre du 23 au 25 mars 2000], Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2001, p. 523).

<sup>18</sup> André Suarès, «Humanité et génie de Bourdelle» [rééd. de la préface au catalogue de l'Exposition de l'Orangerie de 1931], *Hommage à Bourdelle*, Paris, Plon, 1961, p. 173.

<sup>19</sup> Charles Baudelaire, «Salon de 1846», *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 147.

Par quels magismes un asile saurait ainsi s'animer si ce n'est par l'intervention d'un Créateur décidé à exacerber son aura? Car Bourdelle, certain du pouvoir métonymique de l'atelier sur sa production, entend mythifier le premier pour exalter la seconde. Tout comme il faut une grotte à la vulgate de saint Jérôme, les innovations décisives du sculpteur se doivent de résider en quelque endroit symbolique, volontiers mis en scène. Cette instrumentalisation de l'atelier tend en effet à créer une mythologie de l'atelier en tant qu'il peut devenir une épiphanie de l'œuvre. Par ses effets crépusculaires [Figure 14] peuplant «ses ateliers, [...] de créatures»<sup>20</sup>, et non plus de seules sculptures, Bourdelle se souvient à l'évidence du célèbre *Mur d'atelier* (1872) d'Adolph von Menzel.<sup>21</sup> Par ailleurs, en leur donnant corps et en les dynamisant, en leur donnant vie et vigueur, Bourdelle n'insuffle-t-il pas à ses œuvres une *anima* et une *animation* dont la collusion conflue vers une fable pour le moins tutélaire: celle de Pygmalion épris de Galatée dans la solitude de l'atelier [Figure 15]? Mais ne songe-t-il pas également à la thébaïde enténébrée de Frenhofer dont la toile *Guernica* (1937) de Picasso, réalisée en lieu et place du prétendu atelier balzacien, bénéficiera à jamais de l'atavisme [Figure 16]?



Figure 10



Figure 11

<sup>20</sup> Mécislas Golberg, «L'œuvre de M. Bourdelle», *La Petite République*, op. cit.

<sup>21</sup> L'on doit à Véronique Gautherin d'avoir été la première à effectuer cette comparaison (*L'Œil et la main* [cat. expo. Paris, Musée Bourdelle, 17 novembre 2000 – 18 février 2001], Paris, Paris-Musées / Éditions Éric Koehler, 2001, p. 201).



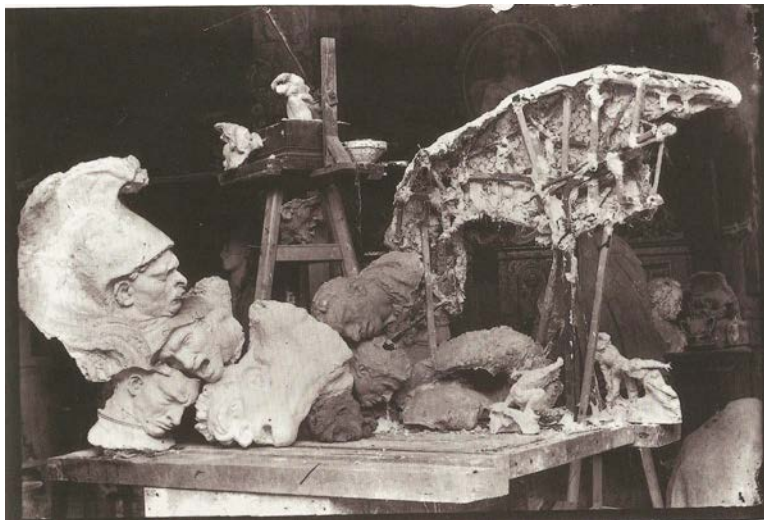


Figure 12



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16

### Propositions pour un épilogue

De l'atelier sans mur à l'atelier emmuré, de l'extra-muros à l'intra-muros, du dehors au-dedans, Bourdelle semble avoir épuisé les diverses latitudes d'acceptation d'un terme alors éprouvé. Ainsi le sculpteur réactivait une mythologie féconde dont certains de ses élèves compteront parmi les plus éminents héritiers, que l'on veuille bien songer à *L'atelier d'Alberto Giacometti* de Jean Genet publié en 1957 [Figure 17] ou à *L'atelier de Vieira da Silva*, un documentaire filmique réalisé par Michel Mitrani en 1968.

L'atelier repaire de la solitude, l'atelier refuge du travail, l'atelier repli des œuvres, l'atelier retraite d'un homme : le mot recouvre chez Bourdelle une myriade sémantique d'une extrême labilité. Sa seule constance serait dès lors de pouvoir dire la beauté d'une œuvre à laquelle il renvoie invariablement pour avoir le privilège de l'héberger, parfois de l'enfermer. Mais l'inverse est-il envisageable? Cette intrication est-elle réversible? Autrement dit, l'œuvre bourdellienne pourrait-elle être une épiphanie de l'atelier? Le diptyque constitué par *Femme sculpteur au repos* (1905-1908) [Figure 18] et *Femme sculpteur au travail* (1906) [Figure 19], puisqu'il figure son épouse Cléopâtre dans l'intimité industrielle du 16 impasse du Maine, pourrait être une amorce élocuente de réponse. Derrière la gouge en action et autour du maillet immobile ne devine-t-on pas la quiétude idoine de l'atelier, la blanche lumière des verrières et l'amplitude idéale de l'espace? Ne devine-t-on pas derrière l'œuvre enfantée le berceau qui la vit naître? Ces sculptures n'instaurent-elles pas un jeu spéculaire sans fin qui, de l'atelier à l'œuvre ou de l'œuvre à l'atelier [Figure 20], semble ne connaître aucune rémission?<sup>22</sup>

Colin Lemoine  
Historien de l'art  
Musée Bourdelle

<sup>22</sup> Une dernière remarque, enfin, tel un vœu. Comme une espérance, même. Ainsi, aux conservateurs et directeurs de musées articulés autour d'ateliers préservés, cette assertion enthousiaste, voire réconfortante, de Roland Recht, formulée il y a maintenant sept années lors d'une réflexion menée sur l'avenir des institutions muséales: «Paradoxalement, redonner au spectateur le goût de l'œuvre *in situ* est peut-être le meilleur moyen pour lui redonner le goût du musée» [Roland Recht, «Croire à la présence encore», *L'avenir des musées* [Actes du colloque organisé au musée du Louvre du 23 au 25 mars 2000], Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2001, p. 528].



## Abstract

In the privacy of his *studio*, and later on in his *studios*, Antoine Bourdelle (1861-1929) devoted himself to a secret, industrious and creative alchemy, which was only rarely disclosed. There, among the works in his collection and in the midst of his imaginary museum, the artist retained some of his, recent or older, confidential or monumental, plaster. Few were those who could visit Bourdelle's ultimate workshops and, consequently, attend a creation in the making. The place of work, the sculptor's studio was also the place allowing a presentation of plaster, developed in favour of a clever set design and a singular attention to detail. Evidenced by the many photographs appearing Bourdelle surrounded by his works in a shop where the saturation of plaster vies with a subtle staging, deliberately daring. Moreover, the exceptional pictures taken in Brussels for the plaster cast of the *Monument de Montauban* (1895-1902) can attest to the mobility and the astonishing transformation of a fantasised reclaimed workshop at the dawn of century. Bourdelle also envisaged the workroom filled with plaster as a place of working, but also certainly, of viewing.



Figure 20



Figure 17



Figure 18



Figure 19



# Formazione - esposizione: il dibattito critico sul museo universitario

Nel 1845-46, Edward Everett, presidente della Harvard University, nell' Annual Report of Harvard University scrisse che "[...] without collection [...] it would seem almost ludicrous to require a professor to teach."<sup>23</sup>

Le ragioni che spingono l'istituzione universitaria a dotarsi di una collezione e di un museo variano da università ad università e da paese a paese, ma nella maggior parte dei casi esse sono da ricercare nel tentativo di integrare e completare la *mission* dell'insegnamento, della ricerca e della trasmissione del sapere.

Leggere i musei universitari in un'ottica museologica tradizionale (rapportandoli, dunque, all'istituzione museale propriamente detta), ci restituirebbe solo una prospettiva storico-critica parziale e insufficiente.<sup>24</sup> La studiosa anglosassone M. Kelly, in occasione di una ricognizione sui musei universitari inglesi, sostenne, a tal proposito, che la maggior parte di queste istituzioni, non solo nel suo paese di origine, difficilmente si rapportano agli "official criteria"<sup>25</sup> ed è difficile definirle in maniera chiara ed univoca. "I don't have - scrive M. Kelly - a definition for a university museum, gallery or collection other than it is a museum, gallery or collection administratively within a degree granting institution."<sup>26</sup>

Per molti musei universitari, come vedremo, l'esigenza di rapportarsi al museo "tradizionale" ha assunto significativa importanza soprattutto negli ultimi decenni, periodo durante il quale si è intensamente dibattuto sulla loro funzione e sulla loro *mission*.

Comprendere la storia e l'evoluzione delle collezioni universitarie aiuta, senza dubbio, a comprendere il loro ruolo nella contemporaneità. L'educazione e l'insegnamento *object-based* sono pratiche le cui origini sono rintracciabili sin dall'antichità. Una delle più importanti scoperte di una forma embrionale di "collezione" con simili intenti, venne alla luce nei primi anni del ventesimo secolo, quando l'archeologo Leonard Woolley, nell'attuale Iraq, scoprì un ambiente contenente numerosi oggetti più antichi rispetto all'ambiente stesso: si tratta di quella che oggi viene considerata come la "scuola" fondata da En-nigaldi-Nanna, figlia di Nabonidus, ultimo re dei Babilonesi.<sup>27</sup>

Sebbene esistano numerosi casi simili a quello appena descritto,<sup>28</sup> le finalità di studio ed educazione strettamente

connesse ad una collezione di oggetti risultano evidenti nel *Lyceum* di Athene, databile IV secolo a.C. e nel *Museion* fondato da Ptolomeo Sotor ad Alexandria nel 290 a.C. Quest'ultimo comprendeva una sala di pubblica lettura, un giardino botanico e zoologico, una libreria ed una raccolta di pitture e sculture. Il *Museion* era un punto di riferimento per scienziati, artisti e letterati del tempo e servì come punto di partenza per l'educazione e le successive ricerche di studiosi come Demetrio, Stratone, Euclide, Archimede, Apollonio e Eratostene. Non era, questo, un caso isolato: in epoca ellenica e romana si attesta la presenza di numerose istituzioni "devoted to a particular philosophical traditions would have had significant portrait collections, presumably on public display."<sup>29</sup>

Nonostante questi esempi, non è chiaro quando e dove comparvero per la prima volta collezioni votate all'insegnamento e alla ricerca. La natura teorica dell'insegnamento medievale, al di là dei tesori reali e delle collezioni religiose, non prevedeva l'assemblaggio di collezione necessarie alla sperimentazione e all'osservazione diretta. La cultura medievale guardava con grande interesse al raro, all'insolito e al meraviglioso e anche la pedagogia era intesa in modo differente. Nelle prime università l'apprendimento cominciava con la lettura dei testi (*lectio*) seguita dal commento del maestro (*disputatio*). Il modello *lectio-disputatio* era universalmente diffuso nelle forme embrionali di istituzione universitaria;<sup>30</sup> tuttavia, in una tale cornice non c'era molto bisogno di rapportare l'insegnamento teorico alla visione diretta e, quindi, ad una collezione con fini didattici. L'organizzazione di oggetti e il loro utilizzo per insegnamento e ricerca si attesta a partire dal rinascimento sino ai giorni nostri. Nelle università rinascimentali, più aperte alle innovazioni pedagogiche rispetto a quelle medievali, modelli, riproduzioni, gessi, bozzetti, campioni naturali e strumenti venivano raccolti e scelti come mezzo per illustrare, dimostrare e spiegare determinati fenomeni.

Lo studio dei gabinetti<sup>31</sup> di curiosità rinascimentali è stato affrontato con grande attenzione da studiosi come Pomian,<sup>32</sup> Impey e Macgregor,<sup>33</sup> Mauries<sup>34</sup> ad altri e la maggior parte di queste *Wunderkammer* era considerata importante per la formazione a tal punto che maestri e scolari dell'epoca li visitavano regolarmente.<sup>35</sup> E' interessante il fatto che molti di questi gabinetti confluirono, in un secondo momento, nelle collezioni universitarie: il gabinetto di re Frederik II di Danimarca (1609-1670) fu la base per il museo zoologico e per quello mineralogico della *University of Copenhagen*, costituiti rispettivamente nel 1862 e nel 1870; la collezione di sculture dell'università di Praga ha origine dal gabinetto del conte Nostitz e la collezione di Sir Andrew Balfour è parte integrante dell'attuale museo universitario di Edimburgo; negli Stati Uniti la collezione di strumenti elettrici appartenuta alla famiglia olandese Groenendijk è stata acquistata dal

---

approfondimenti sull'argomento rimando a Karen Polinger Foster, "The Earliest Zoos and Gardens", *Scientific American*, 281, 1999, pp. 64-71.

<sup>29</sup> Patrick J. Boylan, "Universities and Museums: Past, Present and Future, *Museum Management and Curatorship*, 18, 1999, p. 44.

<sup>30</sup> Cfr. Willis Rudy, *The Universities of Europe, 1100 - 1914*, London: Fairleigh Dickinson University Press, 1984; Jacques Verger, *Les Universités au Moyen Age*, Paris: P.U.F., 1999.

<sup>31</sup> Il termine gabinetto deriva dalla parola latina cavea ed era, inizialmente, riferito ad una componente dell'arredo nella quale si conservavano gli oggetti. Più tardi il significato si espanse sino a comprendere l'intera stanza o l'intero edificio nel quale una collezione era ospitata. Nel XIV secolo in Francia, i predecessori dei gabinetti erano gli *estudes*, conosciuti tra il XV e il XVI secolo in Italia con il nome di *Studioli*. Il termine *Wunderkammer* apparve per la prima volta nel trattato *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* di Samuel Quiccheberg pubblicato nel 1665.

<sup>32</sup> Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècles*, Paris: Gallimard, 1987.

<sup>33</sup> Oliver Impey, Arthur MacGregor (a cura di), *The Origins of Museum: the Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth century Europe*, London: House of Stratus Ltd, 2001.

<sup>34</sup> Patrick Mauriès, *Cabinets of Curiosities*, London: Thames & Hudson, 2002.

<sup>35</sup> Antonio Aimi, Vincenzo de Michele, Alessandro Morandotti, "Towards a history of collecting in Milan in the Late Renaissance and Baroque Period", O. Impey, A. MacGregor (a cura di), *The Origins of Museum, op. cit.*, pp. 29-35.

---

<sup>23</sup> Edward Everett, citato in Sally Gregory Kohlstedt, "Curiosities and Cabinets: Natural History Museum and Education on the Antebellum Campus", *Isis*, 79, 1988, p. 423.

<sup>24</sup> Cfr. Sue-Anne Wallace, "Challenge for University Museums: Museums, Collections and Their Communities", *ICOM Study Series*, 11, 2003, pp. 28-30; ID, "University Museum at the Crossroad", *Museologia*, 3, 2003, p. 5-8.

<sup>25</sup> Michael Kelly, "The Management of Higher Education Galleries and Collections in UK", *International Centre for Higher Education Management, Occasional Paper*, 7, University of Bath, 1999, p. 8.

<sup>26</sup> *Idem*

<sup>27</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla questione rimando a Leonard Woolley e Peter Roger Stuart Moorey, *Ur 'of the Chaldees'*, New York: Cornell University Press, 1982.

<sup>28</sup> Mi riferisco, ad esempio, alla collezione medica, composta da circa 10.000 sostanze mediche, Shen Nung Peng Tsao raccolta dall'imperatore di Cina Shen Nung e databile 2800 a.C o ai giardini botanici presenti in Egitto e in Assiria, 1500 a.C. Per ulteriori



*Dibner Institute for the History of Science and Technology* (Massachusetts Institute of Technology) nel 1959.

In epoca rinascimentale le prime collezioni con fini didattici e formativi erano strettamente connesse all'insegnamento delle discipline mediche: mi riferisco agli *hortus medicus* e ai *theatrum anatomicum*<sup>36</sup>. Giardini botanici e teatri anatomici fiorirono rapidamente in tutte le università europee nelle quali si apprendevano nozioni mediche: nei primi decenni del XVII secolo erano presenti nelle università di Bologna, Ferrara, Leiden e Montpellier.

Essi sono di fondamentale importanza per la storia dei musei universitari per un duplice ordine di ragioni: in primo luogo perché da essi si svilupparono le prime tecniche di conservazione e prevenzione di diversi tipi di collezione; in secondo luogo perché rappresentarono il primo tentativo razionale di raccolta di oggetti in un preciso luogo e destinato alla fruizione da parte di una specifica tipologia di pubblico. Naturalmente, queste collezioni necessitavano di uno spazio adatto affinché fossero facilmente accessibili tanto ai maestri quanto, e soprattutto, agli studenti. E' evidente, che non si può parlare ancora di museo nell'accezione moderna dettata dall'ICOM, tuttavia il forte legame esposizione-formazione di queste raccolte, il loro essere permanenti e l'accessibilità al pubblico, non rendono, penso, il termine museo del tutto inappropriato.

Durante il XVI secolo si diffonde anche la collezione con fini di studio e ricerca che, come i gabinetti precedentemente descritti, costituiscono la fase embrionale dei musei universitari. Non è un caso, dunque, che le più importanti raccolte del genere furono messe insieme da professori universitari come conseguenza diretta dei loro interessi personali e professionali e, allo stesso tempo, utilizzate per lo studio e l'insegnamento. Esempio è il caso della raccolta di Ulisse Aldrovandi (1527-1605), professore *de fossilibus, plantis et animalibus* presso l'Università di Bologna.<sup>37</sup>

Ma cosa rendeva questo tipo di collezioni un precedente diretto dei musei universitari? Esse sono state forse il primo tentativo volto allo studio e alla documentazione di oggetti attraverso la sperimentazione e l'osservazione diretta. A differenza delle *Wunderkammer*, nelle quali la realtà era ricostruita simbolicamente, collezioni come quella di Aldrovandi erano considerate come uno strumento utile all'esplorazione, alla documentazione e alla comprensione del mondo.<sup>38</sup>

Tuttavia, non tutti gli studiosi sono concordi sul considerare queste collezioni come vero e proprio precedente di quelle universitarie: secondo Olmi, infatti, non esistevano ancora chiare modalità espositive e i criteri di classificazione degli oggetti si basavano ancora sui modi descritti da Plinio e dai Fisiologi (per i quali, ad esempio, balene e delfini venivano classificati semplicemente come pesci).<sup>39</sup> Allo stesso modo Mauriès sostiene che la classificazione e l'esposizione di questi oggetti "retained aspects of the medieval treasury."<sup>40</sup>

Una particolare tipologia di collezione didattica era il gabinetto di "filosofia naturale": diffuso tra il XVIII e il XIX secolo nelle università europee, consisteva in una raccolta di strumenti assemblata con fini esclusivamente legati all'insegnamento e alla formazione. E' interessante come la nascita di questo tipo di esposizione era, nella maggior parte dei casi, connessa alla creazione, da parte di un professore, di uno specifico percorso didattico nel quale la parte teorica era integrata dal confronto diretto con l'oggetto della collezione:

è questo il caso di Alessandro Volta all'università di Pavia, di Giovanni Poleni a Padova e di Giovanni Dalla Bella prima a Lisbona e poi a Coimbra. Raccolte di questo tipo furono allestite, tra le altre, presso l'università di Padova (1739), presso il Colégio dos Nobres di Lisbona (1766 e trasferita presso l'Università di Coimbra nel 1772), presso l'Università di Pavia, presso l'università di Leiden (1675), di Utrecht (1706). Collezioni di "filosofia naturale" continuarono ad essere allestite anche per tutto il XIX secolo. Esempio è il caso della raccolta dell'Istituto Tecnico Toscano di Firenze che con i suoi circa 3000 pezzi è "di sicuro il più grande d'Italia e uno dei più completi in Europa."<sup>41</sup>

Queste raccolte oltre ad essere destinate all'insegnamento erano uno strumento di fondamentale importanza per la ricerca e lo studio, tanto per gli studenti quanto per i docenti; inoltre, esse da un lato comprendevano oggetti acquisiti tramite donazioni o acquisto, dall'altro erano anche luogo di esposizione per strumenti realizzati durante progetti didattici. Durante il XX secolo, la maggior parte di queste raccolte sono confluite negli attuali musei universitari (i gabinetti di Coimbra, Padova, Pavia ed Utrecht sono rimasti nelle loro originarie sedi universitarie) mentre altre sono state acquisite da istituzioni museali nazionali (esempio è il caso della raccolta dell'università di Leiden entrata a far parte del National Museum for the History of Science and Medicine - Boerhaave Museum- di Leiden).

Se le prime collezioni didattiche erano collegate quasi esclusivamente alle scienze mediche, in un secondo momento esse furono indirizzate anche verso altre tematiche. Nel XVII secolo si assistette al fiorire di numerose scuole ed accademie di belle arti nelle quali la pittura, la scultura e l'architettura venivano insegnate con l'ausilio dell'osservazione diretta e dell'imitazione di opere di famosi artisti. Durante questo periodo, i modelli in gesso divennero oggetto di studio tanto per la scultura quanto per l'architettura.

Le collezioni d'arte hanno una lunga storia nelle università europee e statunitensi, ma una linea di sviluppo differente da quelle sinora analizzate. Nelle università medievali vi erano archivi, oggetti commemorativi, ritratti, oggetti d'arte sacra, manoscritti; non a caso Boylan sostiene che "almost certainly the first collections of artefacts in universities would have fallen into two main categories: religious and ceremonial collections, and works of art."<sup>42</sup> Tuttavia, è probabile che queste opere d'arte, almeno in un primo momento, più che un fine didattico e formativo, fossero meri ornamenti di sale, cappelle e stanze e servissero a proiettare all'esterno un'immagine di status sociale. La prima collezione d'arte in una sede universitaria, penso possa considerarsi la *Picture Gallery* presso il *Christ Church College*, della *University of Oxford*, fondata nel 1516. Più della metà della collezione dell'*Ashmolean Museum (University of Oxford)* è, infatti, composta da oggetti d'arte, antichità, monete e la sua apertura ad un pubblico vasto ed eterogeneo risale al 1683.

Le collezioni d'arte decorative possono assumere varie sfaccettature, dalla pittura ai parchi di scultura, all'affresco. M. Kelly ha sottolineato che l'esposizione di manufatti artistici all'interno di contesti universitari, senza dimenticare la funzione formativa, fornisce "an escape from the pressures of academic life, a special place of contemplation, conviviality [...] and attractive backdrops for receptions, conferences and open-days or form part of a grand tour for visiting VIPs"<sup>43</sup>; in altre parole diventa uno strumento che si pone a metà strada tra una funzione educativa e una legata all'idea di pubbliche relazioni.

E' interessante che nelle università americane i musei e le collezioni d'arte sono ampiamente diffuse (anche più delle collezioni di materie scientifiche, cosa che non accade in Europa) ed hanno subito una notevole espansione soprattutto

<sup>36</sup> In Italia il primo hortus medicus fu istituito a Pisa negli anni quaranta del 1500, mentre il primo teatro anatomico fu fondato a Padova nel 1594. Giuseppe Olmi, "Science-Honour-Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", O. Impey, A. MacGregor (a cura di), *The Origins of Museum*, op. cit., pp. 1-17.

<sup>37</sup> G. Olmi, "Science-Honour-Metaphor", op. cit., pp. 1-17.

<sup>38</sup> Sull'argomento rimando a Laura Laurencich-Minelli, "Museography and Ethnographic Collection in Bologna During the Sixteenth and Seventeenth Centuries", O. Impey, A. MacGregor (a cura di), *The Origins of Museum*, op. cit., pp. 19-27.

<sup>39</sup> G. Olmi, "Science-Honour-Metaphor", op. cit. pp. 1-17.

<sup>40</sup> P. Mauriès, *Cabinets of Curiosities*, op. cit.

<sup>41</sup> Paolo Brenni, *Gli strumenti di fisica dell'Istituto Tecnico Toscano. Elettricità e magnetismo*, Firenze: Le Lettere, 2000, p. 9.

<sup>42</sup> P. J. Boylan, "Universities and Museum: past, present and future", *Museum Management and Curatorship*, 18, p. 44.

<sup>43</sup> M. Kelly, "The Management of Higher Education", op. cit., p. 28.



a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso<sup>44</sup>. Negli Stati Uniti, i curatori degli *university museum* intravedono nell'arte uno strumento capace da un lato di sviluppare una forte sensibilità estetica (legata ai concetti di bellezza e di buon gusto), dall'altro di instillare valori etici e morali negli studenti delle università stesse. Inoltre, a differenze delle sedi accademiche europee collocate in città ricche di musei d'arte, le università americane sono, nella maggior parte dei casi, ubicate in zone periferiche, spesso lontane centinaia di chilometri dal più vicino museo d'arte.<sup>45</sup> Per tale motivo, la spinta che porta alla costituzione di una collezione e, successivamente, di un museo d'arte in un campus è da ricercare, come sostiene il curatore A. Bennett nella “the hope [...] that the art will rub off, be taken in out of the corner of the eye. Because the corner of the eye is a good shortcut to the back of the mind.”<sup>46</sup>

Bisogna, tuttavia, tenere in considerazione il fatto che le università percorrono la sottile linea di confine che divide il rispetto delle tradizioni e la ricerca rivolta alla sperimentazione e all'innovazione. Penso che le collezioni, col tempo, sono diventate un interessante espediente per risolvere la questione: nel XIX secolo, infatti, le collezioni d'arte, pensate precedentemente con finalità esclusivamente decorative, cominciano ad essere riorganizzate con finalità legate alla formazione e alla ricerca.

Se le collezioni d'arte sono una tradizione che si attesta nelle università sin dall'antichità, il museo d'arte universitario, soprattutto per le università Europee, è un fenomeno relativamente recente.

Il *mouseion* greco o il *museum* romano indicavano un luogo per l'apprendimento, il dibattito e lo studio. Il *Museion* di Alessandria, fondato circa nel 290 a.C., era una comunità di astronomi, matematici, fisici, naturalisti, storici e filosofi che vivevano e lavorano insieme; spesso questi studiosi erano invitati e “stipendiati” dal sovrano che metteva loro a disposizione una libreria, una sala di lettura, laboratori, giardini silenziosi per la contemplazione della natura, giardini botanici ed una collezione di modelli di pittura e scultura.<sup>47</sup> Il *Museion* era, dunque, un centro di ricerca ed apprendimento nel quale grande attenzione era riservata alla formazione attraverso l'osservazione diretta. Molti studiosi, per lo più anglosassoni ed americani, concordano, per tali ragioni, sul fatto che, più che al museo moderno, esso debba essere accostato proprio ad un'embrionale idea di università.<sup>48</sup> M. Lord, sulle pagine della rivista *Museum International*, sostenne che “the *Museion*, with its college and scholars and its library, was more the forerunner of the university than an institution to preserve and interpret material heritage.”<sup>49</sup>

Allo stesso modo, già nei primi anni Sessanta, nella rivista *Museum News*, C. E. Odegaard si era chiesto per quale ragione le università non fossero definite *mouseion* dal momento che “in its origin the university was [...] a community of scholars devoted to the life of learning and teaching, one wonders why they did not pick-up the word *mouseion* for university.”<sup>50</sup> Come detto, il primo museo universitario, nell'accezione moderna del termine, può essere considerato l' *Ashmolean Museum* presso la *Oxford University* - istituzione permanente che possiede una propria collezione ed è stato aperto al pubblico sin dal 1683. Se, come precedentemente descritto, le

università hanno assemblato collezioni per secoli, è necessario prestare molta attenzione al passaggio da collezione a museo in sedi accademiche per almeno due ragioni. In primo luogo la creazione di un museo richiede un forte impegno ed ingenti investimenti da parte dell'università; in secondo luogo è necessario che le università riescano ad integrare nei loro percorsi formativi i risultati di questo impegno. A tal proposito, in una conferenza tenutasi presso la University of Cambridge nel luglio 2003, dal titolo “University Collection: are they worth it?”, A. MacGregor sottolineò che “until the very end of the 16th century at the earliest, it was simply inconceivable that such a device [il museo] might find a place in the curriculum and it took several centuries more before museums found an undisputed role in the university milieu.”<sup>51</sup>

In altre parole assemblare ed esporre non è condizione sufficiente per un museo universitario: le istituzioni accademiche devono, infatti, riuscire ad integrare alla perfezione le pratiche espositive museali nella loro *mission* formativa e culturale.

Per tali ragioni il museo universitario di Oxford deve essere considerato come il primo del suo genere; esso, infatti, combina “a repository for rare and curious materials, a research institute and an educational academy,”<sup>52</sup> proponendo agli studenti (ma anche ad un pubblico più generico) una sintesi perfetta di esposizione, studio e formazione. Penso sia necessario sottolineare, tuttavia, che le università europee non aprirono le loro porte ad un pubblico generico solo nel 1683: già nel 1316 sono documentati dibattiti pubblici all'interno dell'Università di Bologna, mentre a Leiden il pubblico era solito affollare le dissezioni presso il teatro anatomico della locale università che erano, addirittura, annunciate dai rintocchi delle campane della chiesa cittadina.<sup>53</sup> Quando l' *Ashmolean* aprì le sue porte, vi erano già numerose collezioni accessibili liberamente. Presso la stessa università di Oxford, la Picture Gallery della Christ Church College era stata fondata già nel 1546, mentre la raccolta di mirabilia conservate presso la Bodleian Library era menzionata nel 1638 negli appunti del viaggiatore tedesco Georg Christoph Störn.<sup>54</sup>

Ancora prima, nel 1617, la collezione di Aldrovandi e Cospì fu esposta presso il Palazzo Pubblico di Bologna<sup>55</sup> e nel 1662 la città di Basilea acquistò l'intera collezione di Basilius Amerbach e la donò all'università locale. Il pubblico accesso a quest'ultima collezione fu garantito già nel 1671, dodici anni prima, dunque, dell'apertura del *Ashmolean Museum*<sup>56</sup>. Non a caso lo studioso J.A. Bateman, sulla pagine del *Museum Journal*, sostenne che il quello di Basilea “was probably the first university museum.”<sup>57</sup>

Il già citato A. MacGregor, durante le sue ricerche ha rinvenuto una lettera, datata 1683, anno di fondazione dell' *Ashmolean Museum*, nella quale il prof. Robert Plot, all'epoca docente di chimica presso l'università di Oxford, ne descrive il funzionamento: i corsi di storia naturale erano organizzati con lezioni teoriche cui si accompagnavano dimostrazioni pratiche; vi era un laboratorio di chimica e un'ampia area riservata esclusivamente all'esposizione della collezione. Da questo documento si evince che l'intera struttura era pensata per integrare e completare la formazione

<sup>44</sup> Victor J. Danilov, *University and college museums, galleries, and related facilities - a descriptive directory*, Westport CON: Greenwood Press, 1996, pp. 19-20.

<sup>45</sup> Harold Rosenberg, “Problems in the Teaching of Artists, *Art Journal*, 24, 1964-65, pp. 135-138.

<sup>46</sup> Citato in M. Kelly, *The management of Higher Education*, op. cit., p. 28.

<sup>47</sup> Per ulteriori approfondimenti sull'argomento rimando a Luciano Canfora, *The Vanished Library: a Wonder of the Ancient World*, Berkeley: University of California Press, 1990; P. J. Boylan, “University and Museum”, op. cit., pp. 43-56.

<sup>48</sup> Cfr. Geoffrey D. Lewis, “Collections, Collector and museums: A Brief World Survey”, John M. A. Thompson (a cura di), *Manual of Curatorship*, London: Butterworth-Heinemann Ltd, 1984, pp. 7-22; L. Canfora, *The Vanished Library*, op. cit.

<sup>49</sup> Marcia Lord, “Editorial”, *Museum International*, 52 (2), 2000, p. 3.

<sup>50</sup> Charles E. Odegaard, “The University and the Museum”, *Museum News*, 42 (1), 1963, p. 32.

<sup>51</sup> Arthur MacGregor, “University Museums: Were They Ever Worth it”, documento non ancora pubblicato presentato in occasione della conferenza *University Collections: Are They Worth It?*, Whipple Museum, University of Cambridge, 4 – 6 luglio 2003.

<sup>52</sup> A. MacGregor, *The Ashmolean Museum. A Brief History of the Museum and Its Collections*, London: Ashmolean Museum, 2003, p. 5.

<sup>53</sup> Maria Roseboom, “The History of Science and the Dutch Collections”, *Museum Journal*, 58, 1958, pp. 199-208.

<sup>54</sup> A. MacGregor, “University Museums”, op. cit.

<sup>55</sup> L. Laurencich-Minelli, “Museography and Ethnographic Collection in Bologna During the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, O. Impey, A. MacGregor (a cura di), *The Origins of Museum*, op. cit., pp. 19-27.

<sup>56</sup> Hans Christoph Hackerman, “The Basel Cabinets of Art and Curiosities in the Sixteenth and Seventeenth centuries”, O. Impey, A. MacGregor (a cura di), *The Origins of Museum*, op. cit., pp. 81-90.

<sup>57</sup> James A. Bateman, “The Functions of Museum in Biology”, *Museum Journal*, 74, 1975, p. 159.



e la ricerca e per aprire la collezione alla pubblica fruizione.<sup>58</sup> Dunque, il punto di rottura con il passato (gabinetti, studioli, wunderkammer etc...) risiede, come detto, nella perfetta fusione del momento formativo, di quello sperimentale e di quello espositivo. Dalla fine del XVIII secolo sino alla metà del secolo scorso, questo modello è stato emulato ed adattato dalle università di tutto il mondo.

Una notevole accelerazione le pratiche espositive in contesti universitari la subirono tra il XVIII e il XIX secolo, periodo nel quale i grandi progressi della scienza e della tecnica favorirono lo sviluppo di una ricerca e di modalità di formazione basate sugli oggetti. In questi stessi anni numerose università europee portarono avanti un totale ripensamento della formazione accademica, puntando su collezioni e musei. A ciò bisogna aggiungere che, durante il XIX secolo, la storia dell'arte, l'archeologia, l'antropologia e altre scienze umane ottennero una propria identità scientifica ed istituzionale e raccolte di antichità e di oggetti d'arte vennero acquisite con differenti significati e motivazioni. Gradualmente, il manufatto artistico abbandona lo status di ornamento che aggiungeva lustro e comincia ad essere considerato come un documento, uno strumento per la comprensione di ciò che è lontano nel tempo e nello spazio. Da questo momento, le università che possedevano già collezioni legate all'arte e alle scienze umane, provvidero ad un loro ripensamento e all'allestimento di veri e propri musei universitari. Tra essi possono essere annoverati il Tartu University Art Museum (1813), il Fitzwilliam Museum di Cambridge (1816), il Museo di Archeologia di Pavia (1819), il Musée Atger di Montpellier (1823), il Museo di Antropologia di Firenze (1869) ed altri. La ri-organizzazione di queste collezioni doveva “to ensure the university teachers and students had the means of supplementing their book-learning with a study of objects and specimens.”<sup>59</sup>

La maggior parte dei musei universitari con collezioni d'arte e scienze umane, così come la maggior parte di quelli di storia naturale e scienze mediche, è stata allestita ed aperta tra il 1800 e il 1930. Quest'arco di tempo di circa un secolo e mezzo può essere, quindi, considerato come l'epoca d'oro per questo tipo di istituzioni. Se ne accorse, già nel 1904, David Murray che nel suo saggio *Museums: Their History and Their Use* scrisse: “every professor of a branch of science requires a museum and a laboratory for his department; and accordingly in all our great universities and other teaching institutions we have independent museums of botany, paleontology, geology, mineralogy and zoology, of anatomy, physiology, pathology and *materia medica*, of archeology - prehistorical and historical, classic and Christian - each subjects taught having its own appropriate collection.”<sup>60</sup>

Durante il XX secolo, tuttavia, accanto al museo universitario strettamente connesso alla prassi formativa, cominciano a svilupparsi collezioni universitarie legate alla storia dell'università stessa.

La genesi di questa nuova tipologia di musei è da ricercare nella dismissione di oggetti, macchine, strumenti, prototipi e modelli che, esaurito il loro ciclo formativo legato alla sperimentazione e all'osservazione diretta, non erano più considerati adeguati a soddisfare le ragioni per cui vennero realizzati.

Una delle più importanti raccolte di questo tipo è quella che oggi, dopo varie vicissitudini, è esposta presso il Museum of Physics della University of Coimbranel 1937.<sup>61</sup> Tuttavia, i

primi musei universitari di natura storica furono creati nel primo novecento<sup>62</sup> e, solo dopo il 1960, incrementarono di molto il loro numero in molte università europee.<sup>63</sup>

L'espansione museale in contesti universitari, in questi stessi anni, interessa anche gli Stati Uniti dove, secondo lo studio portato avanti da Danilov, quasi la metà di queste istituzioni sono state create tra il 1945 e il 1995 e quasi i due terzi di esse tra il 1960 e il 1970. Di questa gran mole di musei quasi il 70% aveva collezioni di belle arti (la cosa non è casuale, coincide, infatti, con lo sviluppo della storia dell'arte come disciplina universitaria e l'attivazione di relativi corsi presso i campus).<sup>64</sup>

Gli anni Sessanta del secolo scorso rappresentarono, comunque, un punto di svolta nodale per l'intero settore museale che puntò, con crescenti enfasi, sul ruolo educativo del museo nei confronti della società nella sua interezza. Il problema dei musei universitari, come visto, si sviluppa parallelamente alla nascita delle università stesse e all'avanzare delle metodologie di formazione, di apprendimento e di ricerca. Ragione d'essere di tali istituzioni dovrebbe essere, dunque, una perfetta integrazione di formazione, ricerca ed esposizione: le pratiche d'insegnamento in aula dovrebbero essere supportate, in ogni momento, dall'osservazione diretta dell'oggetto in discussione.

Nel XX secolo, dunque, il sistema museale universitario diventa sempre più complesso, tanto quantitativamente (numero di musei), quanto per il numero di oggetti esposti e per la diversificazione di finalità e pubblico di riferimento. Durante la prima metà del secolo scorso musei di storia naturale e giardini botanici continuarono ad essere allestiti (si pensi, ad esempio, al giardino botanico dell'università di Delft fondato nel 1917 oppure al Geiseltat Museum - di geologia e paleontologia - dell'università di Halle-Wittenberg fondato nel 1934), mentre solo in un secondo momento, dopo le numerose campagne di scavo dei primi del '900, sorsero musei di etnologia, antropologia e archeologia (tra essi il Museum of Anthropology della University of British Columbia in Canada fondato nel 1947 e la collezione del Musée Préhistorique de Penmarch donato all'università di Rennes, Francia, nel 1947).

Nella prima metà del Novecento, le collezioni erano solitamente utilizzate con fini didattici e di ricerca e le stesse università cominciarono ad investire nella loro formazione, come testimonia l'acquisto, nel 1932, da parte dell'Università di Bologna di un'intera collezione di zoologia.<sup>65</sup>

Gli anni che seguirono il secondo conflitto mondiale furono caratterizzati, come noto, da ingenti cambiamenti a livello politico e sociale. In una tale situazione è possibile isolare, penso, almeno tre fattori che incisero direttamente sulle

---

integrarli nel museo accademico. Per ulteriori approfondimenti rimando a Mario Augusto Silva, “O Museu Pombalino de Física de Faculdade de Ciências de Coimbra”, *Seara Nova*, 1414, 1963, pp. 199-201.

<sup>62</sup> Tra essi vale la pena ricordare: Musée de Sismologie et du Magnétisme Terrestre della università di Strasburgo “Louis Pasteur” (1900); il Musée d'Histoire de la Médecine et de la Pharmacie presso l'università di Lione “Claude Bernard” (1913), il museo dello Scott Polar Research Institute (1920) e il Museum of History of Science (1925), entrambi ad Oxford; il museo dell'università di Utrecht (1936); il museo dell'Università di Pavia (1932); il museo della Storia della medicina dell'università di Porto (1933); il museo universitario di Groninger (1934); Il Whipple Museum di Cambridge (creato durante la seconda guerra mondiale, nel 1944, ma aperto al pubblico solo nel 1951); il Musée National de l'Education di Rouen (1950); il Museo di Storia della Medicina di Lovagno (1950).

<sup>63</sup> Tra essi si possono annoverare il “Robert Koch Museum” presso la Humboldt University di Berlino (1960); la collezione di minerali presso l'università di Parigi “Pierre et Marie Curie” (1970); il museo d'arte sacra presso l'università di Coimbra (1972); il Musée Dentaire presso l'università di Lione “Claude Bernard” (1972); il Musée de la Pharmacie “Albert Ciurana” presso l'università di Montpellier 1 (1972); il museo dell'università di Helsinki (1978); l' “Hunt Museum of Decorative Art” presso l'università di Limerick (1978); il Musée di Louvanin-la-Neuve (1979) e molti altri (per un elenco più esaustivo rimando ad un eventuale appendice)

<sup>64</sup> V. J. Danilov, *University and College Museums, op. cit.*, p. 19.

<sup>65</sup> Dino Scaravelli, Antonio Bonfitto, “I materiali della Collezione Altobello del Museo di Zoologia dell'Università di Bologna. 1. Mammiferi”, in *Hystrix*, 5, 1994, pp. 88-99.

---

<sup>58</sup> A. MacGregor, “The Ashmolean Museum as A Museum of Natural History, 1683-1860”, *Journal of the History of Collections*, 13, 2001, pp. 125-144.

<sup>59</sup> Donald Benjamin Harden, “Universities and Museums”, *Museum Journal*, 47, 1947, pp. 141-144.

<sup>60</sup> Citato in Kate Arnold-Foster, *The Collections of the University of London. A Report and Survey of the Museums, Teaching and Research Collections Administred by University of London*, London: London Museum Service, 1898, p. 2.

<sup>61</sup> Durante il XVIII secolo gran parte degli strumenti del dipartimento di fisica dell'Università di Coimbra furono dismessi e venduti al migliore offerente dinanzi l'università stessa. Molti di essi furono recuperati da Mario Silva, professore di fisica, che provvide ad



collezione e sui musei universitari: in primo luogo cambiano le metodologie pedagogiche e il sistema educativo di alta formazione; in seconda istanza l'intero settore museale subisce notevoli cambiamenti; infine, le scoperte della scienza e della tecnica finirono, inevitabilmente, con l'incidere sulla ricerca e sulla formazione.

Questi tre fattori, combinati tra loro, negli ultimi decenni, hanno significativamente alterato il panorama dei musei universitari, incidendo sul loro utilizzo e sul loro ruolo all'interno tanto dei contesti universitari, quanto della società. Tra il 1980 e il 1990, molti musei vivono un periodo di forte crisi a livello globale: nelle università americane, molte collezioni vengono chiuse o dismesse;<sup>66</sup> in Europa le università assistono ad un graduale assottigliarsi di finanziamenti statali. Alla mancanza di fondi, si deve accostare anche la mancanza di personale competente, la carenza di interesse e di chiarezza sul loro ruolo all'interno delle istituzioni universitarie.

In una situazione delicata come quella appena descritta, si assistette, tuttavia, ad una forte reazione da parte delle istituzioni museali universitarie: nacquero, infatti, numerose associazioni composte da musei di diverse università tanto a livello nazionale quanto a livello internazionale. Mi riferisco all' American Association of College and University Museums and Galleris (1980),<sup>67</sup> The British Museums Group (1987),<sup>68</sup> The Council of Australian University Museums and Collection (1992), The Brazilian Permanent Forum for University Museums (1992), la Fondazione olandese per il patrimonio delle Univeristà (Stichting Academisch Erfgoed) (1997),<sup>69</sup> la University Museums in Scotland (UMiS) (1998),<sup>70</sup> l'associazione spagnola dei musei e delle collezioni universitarie (Associación de Museos y Colecciones Universitarios Espanoles (2002) e la Greek University Museums and Collections Working Group creata nel 2004 sotto l'auspicio dell'ICOM.<sup>71</sup>

A livello internazionale europeo, sono state tre le iniziative più importanti volte alla creazione di un network museale che mettesse in relazione tra loro un gran numero di università: *Universeum* (2000), la fondazione dell'*University Museums and Collections* (UMAC) e la *Draft Recommendation on Government and Mangement of University Heritage* promossa, nel 2004, dal Council of Europe. Su queste istituzioni e su altre organizzazioni nazionali, tra cui anche quelle italiane, tornerò, in maniera più approfondita nel prosieguo di questo lavoro. Nella seconda metà del secolo scorso, in seguito agli ingenti cambiamenti politici e sociali e al ripensamento dell'istituzione museale universitaria, si sviluppò un vasto dibattito storico-critico sulla questione. La ricostruzione di tale dibattito risulta utile alla piena comprensione del problema.

La letteratura sui musei universitari ha subito, come più volte ribadito, una crescita sostanziale a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. Prima di questa data, raramente gli studiosi hanno affrontato la questione, se non in contesti critici più vasti ed articolati. Contributi di gran rilievo nella prima metà del secolo scorso sono quelli di A. G. Ruthven,<sup>72</sup> di L. V. Coleman<sup>73</sup> e di H. G. Rodeck<sup>74</sup> che sarà anche uno degli

studiosi più prolifici sull'argomento durante gli anni Sessanta e Settanta. Ciò che accomuna questi interventi è la grande attenzione posta sul ruolo e sugli obiettivi preposti alla formazione di un museo universitario; prima degli anni Sessanta, l'università in quanto istituzione era considerata la *raison d'être* delle sue collezioni e dei suoi musei: sebbene l'accesso ad un ampio segmento di pubblico non veniva negato in alcun modo, la *mission* di questi musei sembrava indirizzarsi esclusivamente verso studenti e ricercatori interni all'università stessa. Uno dei primi testi nei quali i musei universitari vengono considerati come un insieme con specifiche caratteristiche, è databile 1917 ad opera di H. I. Smith. Egli scrisse che “university museum give opportunity for professors and students to do scientific research work and supply labeled specimens, casts, models and maps to illustrate the courses of study, just as the university library supplies literature.”<sup>75</sup> Qualche anno più tardi, nel 1924, F. C. Baker, intervenne nel dibattito sottolineando la continuità necessaria tra la formazione universitaria e l'esposizione museale affermando che “a well arranged museum can make scince course much more intellegible to an undergraduate” e aggiungendo che gli oggetti esposti sarebbero, in tal modo, stati “absolutely essential for the proper teaching of many subjects.”<sup>76</sup>

I contributi di Ruthven, precedentemente citati, indirizzarono il dibattito critico verso gli obiettivi che un museo universitario avrebbe dovuto perseguire. Dai suoi scritti se ne evincono due in particolare: la ricerca e lo studio basato sulla collezione e la formazione attraverso l'esposizione. Per lo studioso, sebbene a mio parere sia una distinzione troppo semplicistica, i musei cittadini avrebbero dovuto provvedere ad una “popular instruction”; i musei nazionali “should combine instruction and research about equally”; infine i musei universitari “should strongly emphasize research, that is, the obtaining and study collection for the advancement of science.”<sup>77</sup>

Un grande limite di questi contributi è sicuramente quello di non prendere in considerazione l'apertura dei musei universitari ad un pubblico diverso da quello interno alle università stesse. Lo stesso Ruthven specificava, infatti, che queste collezioni dovessero essere rivolte esclusivamente “to those which are needed to illustrate elementary facts to the class of students who come in contact with them;”<sup>78</sup> allo stesso modo Harden, in un saggio del 1947, mise in evidenza che il museo universitario dovesse essere uno strumento di crescita e formazione per la comunità universitaria: “the end in view was always the same - scrisse lo studioso -, namely to ensure that university teachers and students had the means of supplementing their book-learnig with a study of objects and specimens;”<sup>79</sup> nello stesso testo Harden si interroga su un'eventuale apertura ad un pubblico più generalizzato delle collezioni accademiche, giungendo alla conclusione che “if its [dei musei universitari] exhibition galleries are arranged in a way which will provide the greatest benefit to university classes and students it will not hel to render them attractive to the general public [...]. For this reason the service of the general public muse always be the secondary consideration.”<sup>80</sup> Il merito di Harden è, tuttavia, riscontrabile nel fatto che, forse per la prima volta, introduce il problema del ruolo che i musei universitari avrebbero dovuto esercitare nella formazione anche di figure professionali che avrebbero, in seguito, operato all'interno dei musei stessi. Scrive, a tal propostio, che “existing in the midst of a body of students and having a good general collections, it [il museo

<sup>66</sup> Cfr. Craig Call Black, “Dilemma for Campus Museums: Open Door or Ivory Tower?”, in *Museum Studies Journal*, 1 (4), 1984, pp. 20-23.

<sup>67</sup> Per informazioni sulla mission e la storia di questa istituzione rimando al suo sito internet <http://www.aamg-us.org/>

<sup>68</sup> Per ulteriori informazioni rimando al sito internet dell'istituzione inglese <http://www.umg.org.uk/>

<sup>69</sup> Per ulteriori informazioni rimando al sito internet dell'istituzione olandese <http://www.academischerfgoed.nl/>

<sup>70</sup> Per ulteriori informazioni rimando al sito internet dell'istituzione scozzese <http://www.umis.ac.uk/>

<sup>71</sup> Cfr. Peny Theologi-Gouti, “Meeting of Greek University Museums and Collections”, in *UMAC Newsletter*, January 2005, p. 4.

<sup>72</sup> Mi riferisco a Alexander G. Ruthven, “An Out-of-door Museum for the University of Michigan”, *Science*, 57, 1923, p. 710; ID, *A Naturalist in A University Museum*, Ann Arbor: Privately Printed, 1931; ID, “A Naturalist in Our Times”, *Michigan Alumnus Quarterly Review*, 45, 1939, pp. 8-9; ID, *Naturalist in Two Worlds*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1963.

<sup>73</sup> Laurence Vail Coleman, “College and University museums”, *The Museum in America*, vol. 1, Washington D.C.1939, pp. 165-176; ID,

*College and University Museums: a Message for College and University President*, Washington D.C.: American Association fo Museums, 1942.

<sup>74</sup> Hugo G. Rodeck, “Functions of University and College Museums”, *Museum News*, 27 (15), 1950, pp. 7-8.; ID, “Present Situation Among College and University Museums”, *Museum News*, 30, January 1952, pp. 4-6.

<sup>75</sup> Harlan I. Smith, “The Development of Museums and Their Relation to Education”, *Science Monthly*, 5, 1917, p. 101.

<sup>76</sup> Frank C. Baker, “The Place of the Museum in University Instruction”, *Museum Work*, 7 (3), 1924, p. 82.

<sup>77</sup> A. G. Ruthven, *A Naturalist in A University Museum*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>79</sup> D. B. Harden, “Universities and Museums”, *op.cit.*, p. 142.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 143.



universitario] is very well placed for training museum workers.”<sup>81</sup>

Insegnamento, ricerca e formazione sono gli obiettivi principali di un museo universitario anche per Laurence Vail Coleman, direttore, dal 1927 al 1958, dell’*American Association of Museums* e autore del monumentale lavoro in tre volumi *The Museum in America*. Coleman, nei suoi scritti, ha sempre difeso con veemenza la tesi secondo la quale lo scopo primario di un museo universitaria sarebbe dovuto essere quello di servire la comunità accademica e di accompagnare gli studenti e i ricercatori nel loro percorso formativo. Egli ha insistito sul fatto che il libero accesso ad un pubblico eterogeneo “is no more the first business of a university museum than of a university library”<sup>82</sup>. Sebbene lo studioso riconosca che alcuni musei universitari “try to be all things to all men”, il primo dovere di questo tipo di istituzioni “is to its parent establishment and students and faculty have prior claim to that of outsider in general.”<sup>83</sup>

In due scritti del 1950 e del 1952, H. G. Rodeck, forse per la prima volta, rivolse l’attenzione, in maniera esaustiva, verso quelle sarebbero dovute essere la *mission* e la funzione del museo universitario, indicando a quale segmento di pubblico esso si sarebbe dovuto rivolgere. Nel 1950 scrisse: “Museums forming part of university may legitimately have one or several functions, but in any case these should be clearly defined and well understood”<sup>84</sup>. Nel 1952 aggiunse che “for their own protection [...], university museum people had better define and restrict the meaning of term museum.”<sup>85</sup> Fu solo durante gli anni Sessanta che il dibattito critico e museologico compie un deciso scivolamento da dinamiche *collection-oriented* a dinamiche *public-oriented*, considerando il pubblico visitatore come baricentro delle pratiche museali e dando nuovi significati e valori all’istituzione museale stessa.

### I musei universitari: *showcase* e pubblica esposizione

“The most fundamental change that has affected museums during the past half century [...] is the now almost universal conviction that they exist in order to serve the public. The old-style museum felt itself under no such obligation. It existed, it had a building, it had collection and a staff to look after them [...]. The museum’s prime responsibility was to its collections, not its visitors.”<sup>86</sup>

E’ durante gli anni Cinquanta del secolo scorso che si assistette alla diffusione di quell’idea di museo universitario come vetrina per le università che, come vedremo, risulta essere fortemente attuale. Lo studioso S. F. Borhegyi, in un contributo del 1956 dal titolo “The Public Relations function in American College and University Museum”, scelse di utilizzare il termine *show windows* riferendolo alle potenzialità dei musei universitari di essere un potente strumento per le relazioni pubbliche dell’istituzione universitaria cui essi appartenevano. Egli scrisse: “excellent and specialised research collections in the campus museum may serve a highly important drawing card to attract [...] students to the university.”<sup>87</sup> In un ulteriore contributo dello stesso anno, lo studioso ribadisce il concetto, sottolineando, tuttavia, che i musei universitari avrebbero dovuto, in primo luogo, essere uno strumento al servizio della comunità accademica, coinvolgendo studenti di ogni ambito di studio e ricerca.<sup>88</sup> Come detto precedentemente, è durante gli anni Sessanta del Novecento che i musei universitari cominciarono a rivolgere

il loro sguardo verso la soddisfazione di bisogni di un pubblico sempre più vasto e non più limitato alla micro-comunità universitaria. Questo modo di concepire il museo riguardò, comunque, l’intero settore museale che cominciò a dare grande importanza al suo ruolo educativo e a definire degli standard relativi alla fruizione, alla distinzione tra esposizione permanente e temporanea e a programmi educativi pensati appositamente per raggiungere un pubblico sempre più vasto.<sup>89</sup> Tutti questi fattori contribuirono alla ridefinizione degli obiettivi dei musei e delle collezioni universitarie e ad una rinnovata riflessione sulla qualità del servizio pubblico che avrebbero dovuto fornire. Dal dibattito critico dell’epoca, cominciò ad emergere una tendenza in netta opposizione con quanto sviluppatosi nei decenni precedenti: la volontà di far uscire il museo universitario dall’isolamento del microcosmo accademico. Il rischio sarebbe stato quello di trovarsi a gestire un’istituzione che, fisicamente, era all’interno dell’università ma che sembrava essere, a tutti gli effetti, estranea ad essa; una sorta di “Bastille within the heart of University”<sup>90</sup> o una torre d’avorio “in which the inhabitants [...] talk only occasionally [...] to each other” e a causa della quale “the museum makes no observable, positive contribution to the educational activities of the university.”<sup>91</sup>

Fu sempre durante gli anni Sessanta che si sviluppò l’idea che il museo universitario potesse rappresentare una sorta di museo ideale. In occasione dell’ottava Assemblea Generale dell’ICOM, svoltasi nel 1968 presso il Deutsches Museum di Monaco, Rodeck nel suo intervento scrisse: “when one considers the natural advantages of a museum in a university community, one wonders whether any other kind of museum may not be under a handicap in one respect or another”<sup>92</sup>; allo stesso modo, nel 1969, E. M. Fleming vide nell’interazione tra l’istituzione universitaria e quella museale un perfetta sintesi di conoscenza, educazione, esposizione e ricerca.<sup>93</sup>

Sulla questione in quegli stessi anni intervenne anche Wittkower sottolineando come l’atmosfera che si respira all’interno di un contesto universitario avrebbe potuto fungere da volano per la creatività e che, in un siffatto ambiente, un museo sarebbe stato un pregiato strumento per accedere ad un vasto patrimonio di informazioni e conoscenza da utilizzare come supporto per la crescita intellettuale<sup>94</sup>. La dicotomia formazione-esposizione, dunque, era considerata centrale (e lo è ancora oggi) nei processi di creazione di istituzioni museali afferenti alle università. In un siffatto contesto storico-critico, il museo universitario cominciò ad essere visto anche come strumento di formazione dei futuri professionisti del settore museale. A tal proposito, sul finire degli anni Sessanta G. E. Burcaw, in un articolo apparso sulle pagine della rivista *Museum News*, mise in evidenza che “university museum [...] should initiate and offer museum training course; they are not doing their duty to students, public, or the museum profession in this respect”<sup>95</sup>.

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> L. V. Coleman, “College and University Museums”, *op. cit.*, p. 5.

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> H. G. Rodeck, “Functions of University and College Museums”, *op. cit.*, p. 7.

<sup>85</sup> ID, “Present Situation Among College and University Museums”, *op. cit.*, p. 5.

<sup>86</sup> Kenneth Hudson, “The Museum Refuses to Stand Still”, *Museum International*, 197, 1998, p. 43.

<sup>87</sup> Stephan Francis Borhegyi, “The Public Relations Function in American College and University Museums”, *Museologist*, 59, 1956, p. 3.

<sup>88</sup> ID., “American University Museums”, *Museums Journal*, 55, pp. 309-311.

<sup>89</sup> Tra i contributi sulle queste problematiche, riguardanti esclusivamente i musei universitari, sono da ricordare: May Davies Hill, “The University Art Museum”, in *Curator*, 10, 1966, pp. 114-118; Irving G. Reiman, “The Role of a University Museum in the Education of Students and the Public”, in *Museum News*, 46 (3), 1967, pp. 36-39; Alfred W. Crompton, “The Present and Future Course of Our Museum”, in *Museum News*, 46 (5), 1968, pp. 35-37; Stephen Williams, “A University Museum Today”, in *Curator*, 12, 1969, pp. 293-306.

<sup>90</sup> C. E. Odegaard, “The University and the Museum”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>91</sup> H. G. Rodeck, “Our Philosophical Framework”, *Museum News*, 46 (5), p. 34.

<sup>92</sup> ID, “The University Museum”, *Museum and Research: Papers From the Eighth General Conference of ICOM*, Munich: Deutsches Museum, 1970, pp. 39 -44.

<sup>93</sup> Edward McClung Fleming, “The University and the Museum: Needs and Opportunities For Cooperation - Problems and Unfinished Business”, *Museologist*, 111, 1969, pp. 10-18.

<sup>94</sup> Rudolf Wittkower, “The Significance of the University Museum in the Second Half of the Twentieth Century”, *Art Journal*, 27, 1968, pp. 176-179.

<sup>95</sup> George Ellis Burcaw, “Museum Training: The Responsibility of College and University Museums”, *Museum News*, 47 (8), 1969, p. 15.



Su posizioni simili si attestano i contributi di altri autori come Borhegyi<sup>96</sup>, Odegaard<sup>97</sup>, Williams<sup>98</sup> ed altri.

Nel 1984, un ampio spazio al problema dei musei universitari, fu riservato in uno dei testi fondamentali per la museologia, il *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. In particolar modo, l'attenzione venne posta soprattutto sulla questione dell'apertura degli stessi ad un pubblico non esclusivamente accademico. Ciò che venne fuori da questo studio era una chiusura dei musei universitari e una loro volontà di rivolgersi esclusivamente al pubblico ristretto della comunità universitaria. Warhust, autore del saggio in questione, notò che “although most university museums would not refuse organised visits by school children, few provide anything that can be called an educational service for this purpose” ed inoltre sottolineò come questi musei “are strictly departmental teaching museums will clearly aim their arrangements at [...] the student in the department.”<sup>99</sup>

Il dibattito critico, durante gli anni Ottanta, fu per lo più rivolto sulla crisi dell'intero sistema museale universitario. Si trattava di una crisi di triplice natura, inerente l'identità, gli obiettivi e le risorse, che colpì tanto le istituzioni museali universitarie europee, quanto quelle statunitensi.<sup>100</sup>

Le conseguenze dirette di questo periodo di crisi sono facilmente rintracciabili, a mio parere, nella letteratura e negli avvenimenti degli anni immediatamente successivi: da una parte, infatti, si assistette ad una crescente collaborazione, a livello nazionale ed internazionale, tra musei universitari, dall'altra il dibattito si orientò chiaramente verso nuovi argomenti, tra i quali anche quelli relativi ad una forte dimensione politica ed economica dell'istituzione museale. Fu in questi anni che si cominciarono a delineare le linee guida del “nuovo” museo universitario capace di farsi promotore delle necessità formative accademiche e, nello stesso tempo, di accogliere e stimolare intellettivamente un pubblico sempre più vasto ed indifferenziato. A tal proposito sono interessanti le parole di M. Kelly riferite alla nuova sfida dei musei universitari: “[the university museum] must protect the scholarly values appropriate to its position within an institution of higher learning whilst at the same time providing the stimulating environment demanded by an increasingly sophisticated and diverse audience”<sup>101</sup>. Quasi l'intera letteratura degli anni Novanta, prende in esame questo problema: rivolgersi ad un pubblico sempre più vasto, sembra ora essere una delle priorità del museo universitario che espande il suo raggio d'azione abbracciando il suo essere non solo “custodians of collection”, ma anche, e soprattutto, “custodians and mediator of knowledge.”<sup>102</sup>

Cominciano inoltre a svilupparsi contributi critici relativi alla ragion d'essere del museo universitario e alla sua identità: sono numerosi, a tal proposito, gli studiosi che si pongono la domanda “quale ragione spinge le università a dotarsi di un museo?” e che cercano di comprendere come esso possa strutturarsi in un futuro prossimo.<sup>103</sup> De Clerq a tal proposito si chiede “Who are we [musei e collezioni universitarie]?; What are we and for whom do we work? How does the

museum fit into the mission of our university? How can we consolidate our position within our parent institution? What is our relation with ongoing research and teaching programmes and with students? What is public quality of our museums? What is our role in the museum community at large?”<sup>104</sup>

La concezione del museo come vetrina, presente, come detto, in letteratura sin dagli anni Cinquanta,<sup>105</sup> è stata ben sintetizzata da P. de Haan che, riferendosi al museo universitario di Utrecht sottolineò come esso sia “a centre of expertise that professionally manages the academic history collection of the university and demonstrates the achievements of Utrecht science, both past and present, to a broad public. In other words, it is the showcase of Utrecht University.”<sup>106</sup>

Le università, in tal modo utilizzerebbero le loro collezioni per promuovere la loro immagine e per reclutare nuovi studenti, in un momento in cui il “mercato” dell'alta educazione è fortemente competitivo a causa del crescente numero delle istituzioni universitarie e delle persone che ad esse riescono ad accedere. Bisogna, tuttavia, tenere sempre presente che, in ogni caso, il museo universitario non deve essere considerato esclusivamente un mero strumento di marketing e che l'apertura delle sue collezioni ad un pubblico eterogeneo deve essere pensato tenendo in considerazione le necessità dettate dalle nuove prassi dell'insegnamento, della formazione e della ricerca.

Negli ultimi decenni i musei universitari hanno utilizzato le loro collezioni rapportandole sempre meno a processi formativi e di ricerca e cercando nuovi modelli organizzativi e gestionali per rinnovare questa istituzione e per ovviare alla loro chiusura. Ad una simile situazione hanno contribuito, a mio parere, due fattori direttamente connessi tra loro: da un lato la crisi del settore museale iniziata negli anni Ottanta, dall'altro un significativo ripensamento dell'università stessa. I musei universitari si sono trovati, in tal modo, ad affrontare problemi inerenti il graduale allontanamento dalle attività di insegnamento e formazione, la mancanza di finanziamenti e di personale competente, l'assenza di una chiara struttura gestionale e di una *mission* definita e strategica. Alla luce di quanto detto, è necessaria una revisione della situazione attuale delle collezioni e dei musei universitari in relazione agli obiettivi di formazione, ricerca e pubblica esposizione, lasciando spazio ai recenti orientamenti verso il servizio pubblico posti in essere da questi stessi musei.

Se fino a questo punto ho parlato di “crisi” riferendola esclusivamente ai musei universitari, è utile sottolineare che, forse, essa ha a che fare più con l'università in quanto istituzione che con le sue collezioni. Non si può, infatti, discutere dei nuovi orizzonti dei musei universitari ignorando gli ingenti cambiamenti che toccano quotidianamente l'intero settore universitario. Le università sono istituzioni dinamiche dal momento che la loro evoluzione si sviluppa parallelamente con l'avanzamento della ricerca scientifica in ogni settore e, inoltre, perché esse rispecchiano e si adattano ai cambiamenti politici e sociali in atto nel paese in cui sorgono. Hanno, infatti, adattato negli anni i loro corsi alla necessità e alla domanda, ad esempio, del mercato del lavoro, ed hanno ridefinito la loro *mission* in termini spesso fortemente utilitaristici e funzionali. Alle università è chiesto insistentemente di contribuire allo sviluppo economico locale e regionale e di essere competitive non solo a livello nazionale, ma anche, e soprattutto, a livello internazionale. Mi sembra quasi che alle università sia chiesto il raggiungimento di determinati obiettivi, ma anche il loro esatto contrario: esse devono essere elitarie e democratiche, specializzate ed universali, devono produrre ricerca ed aprire al mondo del lavoro, devono competere a livello globale, ma agire localmente.

<sup>96</sup> S. F. Borhegyi, “A Museum Training Programme”, *Museum Journal*, 58, 1958, pp. 78-80.

<sup>97</sup> C. E. Odegaard, “The University and the Museum”, *op. cit.*, pp. 31-34.

<sup>98</sup> S. Williams, “A University Museum Today”, *op. cit.*, pp. 293-306.

<sup>99</sup> Alan Warhust, “University Museums”, in J.M.A. Thompson (a cura di), *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*, London: Butterworths-Heinemann, 1984, p. 81.

<sup>100</sup> Per la crisi dei musei universitari europei rimando a A. Warhust, “Triple Crisis in University Museum”, *Museums Journal*, 86, 1986, pp. 137-140; Frank Willet, “The Crisis in University Museums in Scotland”, *Museums Journal*, 86, 1986, pp. 141-144; il medesimo problema, calato nel contesto statunitense, è stato affrontato, in quegli stessi anni, da C.C. Black, “Dilemma for Campus Museums”, *op. cit.*, pp. 20-23.

<sup>101</sup> M. Kelly (a cura di), *Managing University Museums: Education and Skill*, Paris: Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD), 2001, p. 8.

<sup>102</sup> Bernice L. Murphy, “Encircling the Muses: The Multi-disciplinary Heritage of University Museums”, *Museologia*, 3, 2003, p. 12.

<sup>103</sup> Cfr. Steven W.G. de Clerq, “What if we weren't here”, *Museologia*, 3, 2003, pp. 149-152.; Kimerly Rorschach, “Why Do Universities Have Museums?”, *Duke News*, [http://today.duke.edu/2004/11/rorschach\\_1104.html](http://today.duke.edu/2004/11/rorschach_1104.html);

<sup>104</sup> S. W.G. de Clerq, “What if we weren't here”, *op. cit.*, p. 152.

<sup>105</sup> Cfr. S. F. Borhegyi, “The Public Relations Function in American College and University Museums”, *op. cit.*, pp. 2-6.

<sup>106</sup> Peter de Haan, “A Public-oriented And Educational Museum”, in M. Kelly (a cura di), *Managing University Museums*, *op. cit.*, p. 121.



I musei universitari hanno, indubbiamente, risentito di questi cambiamenti: collezioni di ogni tipo e dimensioni vengono costantemente messe in discussione, ripensate e a volte, purtroppo, chiuse o dismesse. Persino collezioni di università blasonate come Harvard, non sono immuni dal momento che potrebbero rischiare la chiusura persino quando vengano quotidianamente utilizzate con fini didattici o di ricerca.<sup>107</sup> Oggi, il triplice obiettivo perseguito dai musei universitari (ricerca, insegnamento e pubblica fruizione), più che in passato, deve riflettere la loro capacità di farsi deposito per la ricerca accademica e promulgatore della conoscenza prodotta dalle università cui essi afferiscono. La domanda alla quale, penso, bisogna rispondere è fino a che punto, in un contesto caratterizzato da rapidi cambiamenti, i musei universitari forniscano un servizio soddisfacente tanto per la comunità accademica, quanto per il pubblico esterno ad essa. Molte collezioni universitarie, come ribadito precedentemente, affondano le loro radici nella necessità di avere un corredo materiale a supporto dell'attività didattica o come luogo di esposizione dei risultati delle ricerche portate avanti dall'università stessa. La formazione e la ricerca, dunque, erano finalizzate, almeno in un primo momento, alla crescita intellettuale e critica di un pubblico interno all'istituzione accademica. Negli ultimi decenni, tuttavia, “a research collection may become a comparative framework for scholarly investigations and thus attract external researchers. They may also act as a trigger for new research initiatives, thus supporting an international network of discipline specific scholars on behalf of their host university.”<sup>108</sup>

Il museo universitario si muove, dunque, su un duplice piano di azione: relazionarsi costantemente con l'università e con la sua matrice formativa ed educativa e, nello stesso tempo, fungere da interfaccia tra il mondo accademico e la società ad esso esterna. La collezione diventa, così, uno strumento, non solo utile per la ricerca, ma anche indispensabile per la comunicazione dei valori interni all'università stessa. Il museo universitario deve identificarsi come parte integrante dell'università e quest'ultima deve considerare il museo come una componente essenziale per il raggiungimento dei suoi obiettivi di ricerca ed insegnamento: “museums ought to be able to contribute significantly to the core objectives of the university - finding new knowledge and transferring skills and intellectual ability to new generations.”<sup>109</sup>

Tuttavia, la recente ridefinizione degli obiettivi dei musei universitari dal livello della formazione e della ricerca ad un livello costruito appositamente per raggiungere un pubblico sempre più vasto ed eterogeneo, ha posto in essere alcuni problemi che non possono essere tralasciati. Non bisogna dimenticare che collezioni di strumenti medici e scientifici, di modelli, reperti etc... sono, comunque, un patrimonio storico delle università. Se per collezioni di etnografia, arte o archeologia lo spostamento di obiettivi verso la pubblica esposizione è stata abbastanza lineare, comportando “soltanto” lo slittamento del significato degli oggetti che da documento sono diventati manufatti artistici, lo stesso non lo si può dire, ad esempio, per le collezioni di storia naturale o di medicina. L'interpretazione, da parte di un pubblico senza il giusto background culturale, di oggetti come quelli appartenenti, ad esempio, ad una collezione destinata allo studio e alla ricerca di embriologia, risulta difficile e rischia di impattare troppo duramente l'emotività e la coscienza dei soggetti, creando persino dubbi etici e morali. Gran parte delle collezioni dei musei universitari sono estremamente utili ai fini didattici e formativi, ma non si prestano altrettanto bene alla fruizione su larga scala: “the challenge - sostiene Carol Mayer, curatore del museo di antropologia e docente presso la University of British Columbia, Canada - is how to stay credible and connected in both worlds when each has a different set of expectations.”<sup>110</sup> Per il museo universitario, il

perfetto bilanciamento tra formazione, ricerca e pubblica esposizione è visto, la maggior parte delle volte, come una chimera, ma nello stesso tempo esso deve essere la chiave di volta per un ampliamento e un miglioramento dei suoi obiettivi e della sua funzione.

A tal proposito, se si guarda da vicino alla legislazione e agli statuti delle università a livello nazionale ed internazionale, ciò che risalta maggiormente è la forte volontà, da parte delle comunità accademiche, di essere tramite tra il dentro e il fuori, tra la ricerca e la formazione e la loro comunicazione e trasmissione ad un pubblico vasto ed indifferenziato. Il modo in cui ciò avviene, naturalmente, varia da paese a paese e da università ad università, ma l'obiettivo finale accomuna tutte le istituzioni: in Svezia, ad esempio, si esplicita nella pubblica diffusione della ricerca accademica al fine di contribuire allo sviluppo della società, in Olanda in una comunicazione scientifica di ampio raggio, in Italia, Francia, Portogallo e Finlandia la formazione e la ricerca accademica sono volano per lo sviluppo della cultura etc.

Non bisogna dimenticare che, la *Magna Charta Universitatum*, uno documenti più importanti nella recente storia delle università, non solo dà grande importanza alla diffusione della cultura prodotta nel mondo accademico, ma considera le comunità ed il pubblico ad esso esterne come punto nodale per lo sviluppo futuro delle università in una società sempre più internazionale e soggetta a rapidi cambiamenti. Nel documento in questione si legge: “people and States should become more than ever aware of the part that university will be called to play in a changing and increasingly international society, consider that [...] the future of mankind depends, largely on cultural, scientific and technical development; and that this is built up in centres of culture, knowledge and research as represented by true universities.”<sup>111</sup>

L'idea di museo universitario come finestra per un vasto pubblico, è espressa anche nella *Declaration of Halle*, documento di fondazione del network Universeum. Nella dichiarazione, che reca come sottotitolo “Academic Heritage and Universities: Responsibility and Public Access”, le collezioni ed i musei universitari sono considerati come una grande opportunità per vivere e partecipare alla vita delle università, facendo dei materiali qui raccolti un strumento per la formazione, la ricerca e la diffusione della cultura: “these collections serve as active resources for teaching and research as well as unique and irreplaceable historical records. In particular, the collections of the oldest European universities provide windows for the public on the role of the university in helping to define and interpret our cultural identity. By valuing and promoting this shared academic heritage, our institutions demonstrate a commitment to the continued use of these resources by a broad public.”<sup>112</sup>

Anche l'UMAC, divisione dell'ICOM che si occupa esclusivamente di musei e collezioni universitarie, considera questi ultimi come punto di contatto tra l'università e comunità ad essa esterna e come uno strumento utile alla promozione dell'università stessa, aprendo alla concezione di *showcase* dell'istituzione museale accademica. Nel manifesto di intenti dell'UMAC, a tal proposito, si può leggere che “university collection and their curators are important interdisciplinary links for the community. Collections enhance teaching and research. They promote a positive image of the institution and provide welcoming access points to the campus [...]. In general these will reflect the goals of the university as well as the aim of research, teaching and community service.”<sup>113</sup>

Mi sembra, però, che oggi le attività culturali e i servizi rivolti alla comunità non accademica vengano sviluppati in una

<sup>107</sup> Cfr. Christine Temin, “A Troubling Picture at Harvard’s Art Museum”, *Boston Globe On Line*, 6 August 2003.

<sup>108</sup> Andrew Simpson, “Integrating University Museums into Museum Studies Programs”, *Opuscola Musealia*, 15, 2006, pp. 87-88.

<sup>109</sup> Lars Burman, “University Museums as a Strategic Tool: on communicating university values”, *Opuscola Musealia*, 15, 2006, p. 18.

<sup>110</sup> Carol E. Mayer, “Gladstone Moments: From the Museum to the Academy...And Back?”, *Museum Management and Curatorship*, 20, 2005, p. 179.

<sup>111</sup> *Magna Charta Universitatum*, 18 september 1988, Bologna, <http://www3.unibo.it/avl/charta/charta.htm>

<sup>112</sup> Universeum Network, *Declaration of Halle. Academic Heritage and Universities: Responsibility and Public Access*, Martin-Luther University of Halle Wittenberg, Germany, 16 April 2000, <http://www.universeum.de>

<sup>113</sup> UMAC, *University Museums and Collections. Importance, Responsibility, Maintenance, Disposal and Closure*, 2004, <http://publicus.culture.hu-berlin.de/umac/guidelines>



situazione di quasi totale isolamento rispetto all'attività formativa e di ricerca svolta nelle università, come se l'università fosse, da un lato, un'istituzione scientifica e, da un altro, un centro culturale. A ciò bisogna aggiungere che, spesso, il museo universitario è isolato dal resto della comunità museale e che c'è, soprattutto negli stati anglosassoni ed americani, una percezione pubblica secondo la quale le università, soprattutto quelle finanziate anche da fondi pubblici, hanno il dovere di aprire le loro collezioni alla comunità al fine di stabilire con essa un costante dialogo ed una proficua relazione. Le istituzioni museali delle università, dunque, devono rapportarsi con le comunità in cui esse sorgono più intensamente rispetto alle altre tipologie di musei, dal momento che esse sono intimamente connesse con la formazione e l'educazione degli studenti di ogni ordine e grado.<sup>114</sup> Gli altri musei, infatti, non devono preoccuparsi, quanto quelli universitari, di mantenere alto il livello del rapporto formazione-esposizione e, allo stesso tempo, proporre mostre ed attività in grado di attrarre persone esterne al contesto accademico: secondo P. Stanbury, vicepresidente dell'UMAC e curatore del museo dell'università di Sydney, “rather than providing education and entertainment, other museums [i musei non universitari] are providing information and entertainment.”<sup>115</sup>

L'apertura di tali istituzioni al fine di accrescerne l'interesse pubblico pone in essere, tuttavia, alcune problematiche che devono essere affrontate dalle università con grande attenzione. La volontà di permettere un accesso libero ed indifferenziato alle collezioni potrebbe allontanarle dal loro obiettivo originario di educazione, formazione e ricerca, e spingerle verso un mero intrattenimento populista<sup>116</sup>. Se, infatti, un museo di un'università non si fa portatore di attività di ricerca di alto livello scientifico, rischia di perdere quelle caratteristiche che lo rendono luogo di formazione per eccellenza rispetto agli altri musei. La credibilità di un'università è costruita, infatti, sulla qualità e sulla quantità della ricerca prodotta, mentre quella dei musei universitari aperti ad un pubblico eterogeneo si basa sulla qualità e la quantità dei programmi per esso pensati e ad esso rivolti. Ricerca e formazione dovrebbero rapportarsi costantemente con la pubblica esposizione e le professionalità museali accademiche dovrebbero studiare e ricercare criteri d'azione affinché tra esse ci possa essere una convivenza leale e costruttiva. In una tale dimensione di integrazione e di *mission* rivolta al pubblico, ai musei universitari è richiesto, con sempre maggior insistenza, di adottare “the genius of AND” e di evitare “the tyranny of the OR.”<sup>117</sup>

De Maret, in un saggio del 2006, ha suggerito che al fine di trasformare l'istituzione universitaria “into a watch tower, or even better, into a lighthouse, university museums must become a revolving light, highly visible on top of or at the centre of the academic tower, highlighting the values, the traditions, and the role of our Alma Mater.”<sup>118</sup> Al fine di sottolineare valori, ruoli e tradizioni, negli ultimi anni, le università hanno orientato l'utilizzo delle proprie collezioni e dei propri musei verso un rafforzamento della propria identità e, spesso, come un vero e proprio *corporate brand* o strumento di marketing. Il “mercato” dell'alta formazione, così come accade per ogni mercato, presenta consumatori (studenti,

attuali e futuri, insegnanti, staff tecnico-amministrativo etc...) e fornitori (università, accademie etc...); ma a differenza degli altri mercati, è difficile comprendere alla perfezione quale sia il reale prodotto delle università e a chi esso sia destinato. Boylan, infatti, sostiene che “the very scale of use of the university museum by general public rather than the university's students and staff raises serious longer-term questions about the role and especially the funding of such museum [...] actively promoting a consumerist economic model, and in such a financial climate it is hardly surprising that universities may be questioning their traditional role in providing for the cultural needs of the wider population of their city or region, not just fee-paying students of the university itself.”<sup>119</sup>

Al museo universitario è, dunque, offerta la grande occasione di diventare un'interfaccia culturale ed intellettuale tra il mondo accademico e la società nella sua interezza e di “illuminare il sentiero della connessione e del possibile dialogo tra l'università e il mondo.”<sup>120</sup>

Ciò che, penso, sia necessario stabilire è se l'università considera il suo museo solo come un palcoscenico sul quale mettere in mostra la sua collezione, come sottolinea McLean,<sup>121</sup> o se l'esposizione di tale collezione funge da vetrina verso l'esterno, evidenziando le attività formative e di ricerca associate all'università stessa. Questa seconda accezione, a mio parere più consona agli obiettivi che un museo universitario dovrebbe perseguire, offre una grande opportunità all'università: la funzione di *showcase* diventa, così, un punto di interazione tra l'attività accademica dell'università, la comunità scientifica e un pubblico sempre più vasto e generico. Musei e collezioni universitarie potrebbero divenire non solo un punto di riferimento e di crescita intellettuale delle comunità, ma anche uno strumento “pubblicitario” volto al reclutamento di futuri studenti, un tratto distintivo, uno spazio pubblico per l'esposizione e l'interpretazione della storia, dell'attività e dell'immagine dell'università stessa. Come spiega McLean, “the museum's core product, its exhibition, together with its information functions, its infrastructure, and its support services, are all communicating a message to the public.”<sup>122</sup>

Nel contesto universitario statunitense l'apertura ad un pubblico eterogeneo prende le mosse anche dalla necessità di ottenere finanziamenti da parte di fondazioni ed enti privati. Illuminanti, su tale argomento, sono le parole di Lyndel King, direttrice del Frederick R. Weisman Museum of Art<sup>123</sup> sito nel campus della University of Minnesota “Twin Cities” di Minneapolis, la quale sostiene che è loro compito “to attract a large number of visitors from the community because they contribute to our earned income, and they influence the private foundations and corporations we are asking to support us.”<sup>124</sup>

E' interessante notare che, negli ultimi decenni, l'università si sta rivolgendo sempre più al suo patrimonio culturale, sia esso un museo o una collezione, un laboratorio o un osservatorio, al fine di promuovere se stessa non solo come un'istituzione con numerose risorse cui attingere, ma anche come contesto capace di offrire ai potenziali studenti e ai visitatori un'esperienza unica ed irripetibile. La promozione, infatti, “plays a vital role in building and maintaining audiences.”<sup>125</sup>

La scelta di mostrare il patrimonio universitario come vetrina capace di attrarre membri interni e persone esterne alla

<sup>114</sup> Interessanti, a tal proposito, sono le parole di Wittkower riguardo i musei universitari dedicati all'esposizione di opere d'arte: “A university museum in splendid isolation is like a head without a body. What the general public normally sees of a museum is comparable to an iceberg above the water-line [...]. I therefore repeat that the effective operation of a university museum as a training center for art historians as well as an educational institution for the entire university and for the community at large is to a considerable extent dependent on the scholarly equipment of the art department”, in R. Wittkower, “The Significance of University Museum”, *op. cit.*, p. 178.

<sup>115</sup> Peter Stanbury, “Managing the Visibility of University Museum Collections”, Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) (a cura di), *Managing University Museums*, Paris: OECD Publishing, 2001, p. 74.

<sup>116</sup> Su tali dinamiche rimando a S.A. Wallace, “University Museums at Crossroad”, *op. cit.*, pp. 5-8.

<sup>117</sup> James C. Collins, Jerry I. Porras, *Built to Last: Successful Habits of Visionary Companies*, New York: Harper-Collins, 1997, pp. 43-45.

<sup>118</sup> Pierre de Maret, “Exposing the ivory tower”, *Opuscula Musealia*, 15, 2006, p. 83.

<sup>119</sup> P. J. Boylan, “Museum and Collection in Relation to the Heritage of the University”, Nuria Sanz, Sjur Bergan (a cura di), *The Heritage of European Universities*, Strasbourg: Editions du conseil de l'Europe, 2002, p. 71.

<sup>120</sup> B. L. Murphy, “Encircling the Muses”, *op. cit.*, p. 16.

<sup>121</sup> Cfr. Fiona McLean, *Marketing and the Museum*, London: Routledge, 1997.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>123</sup> Il museo in questione è opera dell'architetto Frank O. Gehry.

<sup>124</sup> Lyndel King, “University Museum in the XXI Century”, in Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) (a cura di), *Managing University Museums*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>125</sup> F. McLean, *Marketing and the Museum*, *op. cit.*, p. 138.

comunità accademica, contribuisce anche alla creazione e al rafforzamento dell'identità e dell'immagine dell'università stessa. In tal modo, secondo Boylan i musei universitari “provide public relations value to the university’s external image.”

Penso che un simile approccio alla collezione e alla sua esposizione contribuisca anche ad allontanare i possibili fruitori da quell'idea negativa di museo (universitario) come luogo irrilevante all'interno del contesto accademico. Si assiste, dunque, ad uno slittamento del museo, utilizzando un'espressione di Stephen Weil, “from being about something to being for someone.”<sup>126</sup>

Il museo universitario può, così, diventare uno spazio pubblicamente accessibile capace, stando anche all'idea di Ian Berry (curatore del museo universitario dello Skidmore College, New York) che mi sento di condividere, “to train audience to expect provocation from their experience, to expect active engagement rather than passive engagement, and to expect questions rather than answers.”<sup>127</sup> L'istituzione museale universitaria dovrebbe, dunque, fornire domande, non risposte; stimolare l'intelletto del visitatore (sia esso interno o esterno all'università) restituendo, in tal modo, quell'idea dinamica di laboratorio che ben si adatta all'università.

**Luca Palermo**

Ph.D. candidate in Contemporary Art  
Seconda Università degli Studi di Napoli

## Abstract

In this paper, I discuss the relationship between learning and exhibition in university museums and collections. Nowadays universities have a great academic heritage and they have to face up new challenges. A University museum, indeed, is divided between being just a heritage for students and researchers and opening its doors to the public display. The former brings the museum to become a sort of isolated structure inside the campus with no contacts with the outside community; the latter could be seen as a showcase for university itself. I introduce a brief history about connections between collecting, displaying and learning trying to identify the aims of the modern university museums and then I dwell on the matter about museums as showcases and marketing tools for the Universities. Museums, indeed, have the opportunity to become a cultural and intellectual interface between the academic world and the whole community.

---

<sup>126</sup> S. E. Weil, “From Being About Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum”, *Daedalus (Journal of the American Academy of Arts and Sciences)*, Summer 1999, pp. 229-258.

<sup>127</sup> A. Hammond, I. Berry, S. Conkelton, S. Corwin, P. Franks, K. Hart, W. Lynch-McWhite, C. Reeve, J. Stomberg, “The Role of University Art Museum and Gallery”, *Art Journal*, 65, 3, Fall 2006, p. 39.



# Museum Utopia. A Brief Architectural History of the Ideal Museum

About one hundred years before the first purpose-built museum was opened, ideas and thoughts about creating an optimized surrounding for displaying collected objects already existed. These ideas were never put into practice. Instead, they remained ‘ideal’ museums. However, they had a great impact on the development of the museum as a public institution and as an independent building type. Telling this parallel history of the museum sheds light on the utopian aspects of an institution that, by its conservative nature, seems to avoid all unpredictable innovations. Expressed in the form of ideal museums, utopian museum thinking is traceable until today.

## *The Ideal Museum in the 18th Century and the Académie Royale*

As a concept, the ideal museum evolved in the beginning of the 18th century, at a time when collections were housed almost exclusively in the palaces of the kings. The elites considered their conglomeration of artworks, naturalia, historical artifacts, gems and coins as a proof of their supremacy and taste. When the first ‘ideal’ museums evolved, it was a critique of the circumstances in which the existing courtly collections were maintained. The palaces often were humid and moldy, the light conditions were miserable and objects were neither cataloged nor protected from fire or other possible damages since their owners took them as ornaments for their *salons* and *boudoirs*.<sup>128</sup> Primarily, the ‘ideal’ museum criticized the lack of public access to the collections, though not by stating this explicitly, but by proposing an architectural structure detached from the palace.

The first known draft for an ideal museum was produced by the German polymath Christoph Leonhard Sturm in 1704. It consisted solely of a floor plan with no elevation. The plan shows a single building with a sequence of rooms where a typical princely or royal collection could have been displayed. Each room was intended to house a specific part of such a collection (objects of wonder, jewelry, antiquities, art). Sturm numbered the rooms according to their contents. In doing so, a round tour through the museum evolved. The idea of a tour and a dedication of each section to a specific room was new for a time when collections just started to be arranged according to specific classifications.<sup>129</sup> The draft does not say whether the museum should have had public access. It is clear, though, that the structure is not connected to a courtly dwelling. Consequently, it must have possessed an outer entrance that would have made it accessible for a broader audience. Sturm’s ideal museum was visionary given the fact that there were no forerunners of purpose-built, single museum buildings at the time he published his draft.<sup>130</sup>

<sup>128</sup> See James J. Sheehan (2000): *Museum in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford/New York, p. 21 and 51. See also Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (2010): *Einleitung. Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*. Berlin, pp. 11-16, here: 14.

<sup>129</sup> Furthermore, the classification systems of the 18th century were those of the table, not of the series, like in Sturm’s museum. (Tony Bennett (1995): *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Abingdon/New York, here: 77.)

<sup>130</sup> He published his draft in a compendium for noblemen („Der geöffnete Ritterplatz“), which indicates the localization of collections at the time of Sturm. For a more detailed description of Sturm’s ideal

In the second half of the 18th century several ‘ideal’ museum plans evolved from two competitions of the *Académie Royale* in Paris. Whereas the first competition in 1754 asked for a small *salon des arts*, the second competition in 1779 explicitly invited participants to outline a *muséum des arts*. Grand structures were created for this second competition in which François Jacques Delannoy gained the first prize, the *prix de rome*.<sup>131</sup> Then, in 1884, Étienne-Louis Boullée entered the scene of the ideal museum. The most prominent exponent of french revolutionary architecture and teacher at the *Académie Royale*, he dwarfed with his „projet pour le muséum“ all drafts of ideal museums that were produced before. The horizontal projection is based on a Greek cross. In the middle of his draft Boullée put a giant rotunda resembling the *Pantheon* in Rome, just bigger. The four sides were flanked with grand halls lined with columns. In contrary to Sturm, Boullée didn’t care about what was supposed to be in his museum. He designed an empty space. It was rather the architectural possibilities linked with this new building type which attracted him. The museum offered him a way to think about a huge building whose purpose was not to satisfy and pamper any of the current leaders. By that he established a new form of representative architecture. It no longer represented a single person – the king – but the individual who stands in the middle of a grand edifice. This shift in architectural thinking had a significant influence on the self-perception of the public and at the same time reflected this change. Consequently, the architectural historian Paula Young Lee sees these first ‘ideal’ plans as the birth of the museum as a public institution – not the opening of the Louvre in 1793.<sup>132</sup>

Jean-Nicolas-Louis Durand’s design for an ideal museum, which he used in his lectures at the Royal Academy from 1802-1805 can be seen as a summary of the plans generated in the 18th century. It was published in his textbook *Preçis des leçons d’architecture* that had a great influence on museum architecture in the 19th century and was salable in France as well as abroad.<sup>133</sup> Like many of his predecessors he structured the building as a square, subdivided by a Greek cross with four patios so that there was enough light in the inside. In the center of the cross he placed a rotunda – a highly visible dome from the outside –, which could be thought of as a community gathering space. Long colonnades covered all four sides of the building. Durand avoided one main entrance in favor of a plurality of entrances in order to make all parts of the building easily accessible.<sup>134</sup>

## *The Ideal Museum in the 19th and 20th Century: A Critique against Existing Museums*

As the first museum buildings were erected in the beginning of the 19th century (*Dulwich Picture Gallery* in London in 1817, *Altes Museum* in Berlin in 1830), ideal museums did not cease to be produced. In the beginning, the ideal museum was a critique against the elites and a dream of something that did not exist yet. It then becomes a way to think about different approaches to a more and more stable and crusted institution. Projects like the *Ideales Museum* by German architect Gottfried Semper in 1852 and the purely functional model by the museum reformer Alfred Lichtwark in 1924 are witnesses of this development.<sup>135</sup> Semper tried to shape an encyclopedic museum that offered space for a collection that should represent all objects categorized by groups of material.

museum see Nikolaus Pevsner (1976): *A History of Building Types*. Princeton: 114.

<sup>131</sup> For Delannoy’s draft see the website of *L’école nationale supérieure des beaux-arts*: [http://www.ensba.fr/ow2/catzaarts/voir.xsp?id=00101-1769&qid=sdx\\_q1&n=2&sf=&e=](http://www.ensba.fr/ow2/catzaarts/voir.xsp?id=00101-1769&qid=sdx_q1&n=2&sf=&e=).

<sup>132</sup> Paula Young Lee (1998): Standing on the Shoulders of Giants: Boullée’s Atlas Facade for the Bibliothèque du Roi. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 57 No. 4, pp. 404-431, here: 415.

<sup>133</sup> See Helmut Seling (1967): The Genesis of the Museum. In: *The Architectural Review* 141, pp. 103-114, here: 110. Because of his broad success the *Preçis* is also called „Le petit Durand“.

<sup>134</sup> See Jean-Nicolas-Louis Durand (1817): *Preçis des Leçons d’Architecture Données à l’École Royale Polytechnique*. Paris: 57.

<sup>135</sup> See Gottfried Semper (2010 [1852]): *Ideales Museum*. In: Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (see note 1): pp. 36-43. See also Alfred Lichtwark (1924): *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. Edited by Gustav Pauli. Hamburg.

Lichtwark criticized contemporary museum architecture as being far too trendy to serve the museum's purpose. It would inevitably interfere with the objects on display. Lichtwark's plan was to eliminate all conventional ornamentation from the façade to achieve a more or less neutral container for the exhibits – 15 years before international-style MoMA opened its gate and 50 years before the *white cube* debate reached its peak.

Then, in 1931, in his „musée à croissance illimitée“ [museum of infinite growth] Le Corbusier focused on a different challenge of this rising institution. He presented an ideal concept for an art museum that faces the problem of continuing artistic production and acquisition of art, and consequently, a lack of space. Le Corbusier's ideal museum is made up of standardized elements. Its horizontal projection resembles a spiral. In theory his museum thus had the possibility of a cheap and easy extension by elongating the spiral. In practice nearly every wall had to be an exterior wall which would have made the design more costly. Moreover, there would have only been a one-way circuit along the spiral, a fact that made it inexpedient for exhibition design and uncomfortable for visitors. Considering these problems Le Corbusier reworked his sketch in 1939, adding openings into the walls and hence abandoning the standardization of the wall elements.<sup>136</sup>

After emigrating to the United States in 1937 the leader of the German *Bauhaus* movement Ludwig Mies van der Rohe plotted the plan for a *Museum für eine kleine Stadt* [museum for a small town], in which he criticized the connection of architecture and art to be numb.<sup>137</sup> His ideal museum was built up of one single room to allow for utmost flexibility for displaying art in an environment where nothing distracted the visitor from the exhibits. In this one big room Mies also located staff and administration. The blending of visitors, art works and staff can be still seen as a revolutionary program. Mies' aim of his museum for a small city was to dispose of all barriers between art and life. The museum should serve the community as a meeting place for the cultural life in the city. The environment around the museum was projected to be a sculpture garden without enclosure. City and museum coalesced.

Beside the museum drafts done by architects, and beginning with Gustave Courbet's *Pavillon du Réalisme* as a rival side event of the International Exhibition in 1855, there is a tradition of artists who are creating ideal museums. As in the case of Courbet, most of the initiators of such projects were discontent with the *modus operandi* of the art market or with existing museum buildings. Some of them also wanted to offer a different view on the conjunction of contemporary artistic production and museums. Sometimes these concepts served as an extension of their own opus, like Marcel Duchamp's *boîte-en-valise* (first edition in 1941), a suitcase with reproductions of some of his art works to be carried and displayed anywhere.<sup>138</sup> On the other hand there are concepts like Georg Baselitz' *Bilderbude*, a highly reduced architectural structure for selected artist friends of his, planned to be mounted on the sixth *documenta* in 1977.

<sup>136</sup> See [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr). Le Corbusier already experimented with the spiral in 1929 for his design of the „Mundaneum“, a museum of the history of humanity in Geneva. Traces of his ideal museum are to be found in his *National Museum of Western Art* in Tokyo, completed in 1959. The extension of this museum, accomplished by one of his former apprentices in 1979, is not an elongation of the original building, though.

<sup>137</sup> See Ludwig Mies van der Rohe (1986 [1943]): *Museum für eine kleine Stadt*. In: Fritz Neumeyer: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort – Gedanken zum Bauen*. Berlin, pp. 385-386.

<sup>138</sup> Victoria Newhouse values Duchamp's project as an alternative museum model since „the boîte, in fact, approximates all the museum's functions: validating objects that have been removed from their context and deprived of their intended role, preserving them and disseminating their abstracted meaning.“ (Victoria Newhouse (2006): *Towards a New Museum* (exp. ed.). New York: 105.) See also Dalia Judovitz (1995): *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. Berkeley/Los Angeles/London.

One of the most famous ideal museums is that of the Irish artist Brian O'Doherty: the *white cube*, published in 1976. The *white cube* still acts like a magic word in the discussion of museum building design. With his ideal museum O'Doherty described a platonic vision: „The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is 'art'. The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. [...] Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetics.“<sup>139</sup> This vision serves as starting point for a critical analysis of the museum world. O'Doherty was well aware that the „white wall's apparent neutrality is an illusion“. <sup>140</sup> With his ideal museum he tries to figure out ways of interaction between artist, art, and the museum, an interaction which in sum he says should be paradoxical and ironical. This conclusion derived from more or less zeroing one part of this interaction, the architecture of the museum.

A recent example of an ideal museum is „The Delirious Museum“, outlined in the book of the same name by architect and museum consultant Calum Storrie in 2006. He describes his ideal museum as follows: „a place overlaid with levels of history, a multiplicity of situations, events and objects open to countless interpretations“. <sup>141</sup> Like Mies he did not want to draw a line between the museum and the surrounding city. He rather superposed the city with the museum. Like many of the ideal museums in the 18th century the draft of the *Delirious Museum* shows a central rotunda, but unlike all other projects Storrie's draft is characterized by a succession of extremely distinct rooms, partly quadrate, partly polygonal, partly round. Each room is fitted with specific works of art that are intended to reflect the processes of negotiation between the objects on display and the museum. Storrie's goal is not to replace the existing museum as an institution, but rather to bring „a new level of 'messy vitality' and 'richness of meaning' to the museum“. Consequently the *Delirious Museum* „cannot be made; [...] it can only be brought into existence retroactively“, which means in conclusion: „The architecture of this museum is neither here nor there.“<sup>142</sup> In spite of his detailed descriptions of the ideal museum space, the place of this project is not fixed.

### *Virtual Museums: Ideal Gallery Spaces in the 21st Century*

The 'placelessness' (*atopia*) of ideal museums is echoed in the rise of virtual museums in the late 1990s until today. Almost every real-life museum has its virtual representation on the internet. Some of them are making an extensive use of the new digital possibilities by creating an online access to their exhibits (also to those not on display) and curating digital-only exhibitions.<sup>143</sup>

Quite similar to the competitions of the *Académie Royale* the Italian architecture platform *newitalianblood* ([www.newitalianblood.com](http://www.newitalianblood.com)) launched an international call for tenders in 2001. With a first prize worth 10,000 Euro, the assignment was to find new solutions for exhibiting museum content on the Web: „The competition calls for a re-conception of the traditional 'exhibition space' within our current sensibilities and technologies, and at the same time, calls for the design of new digital interfaces, online or offline, as effective alternatives to physical spaces.“<sup>144</sup> The renowned jury consisted (amongst others) of Aaron Betsky, former

<sup>139</sup> Brian O'Doherty (1986 [1976]): *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley/Los Angeles/London: 14.

<sup>140</sup> Ibid.: 79.

<sup>141</sup> Calum Storrie (2006): *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*. New York: 2.

<sup>142</sup> Ibid.: 3 and 64.

<sup>143</sup> For example, the *Louvre* enables a search of many of its art works on display and in storage ([www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvres](http://www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvres)). In October 2010, the *New Museum of Contemporary Art* curated the exhibition „Free“ that was shown exclusively on the website of the museum, with some additional events in real life ([www.newmuseum.org/free](http://www.newmuseum.org/free)).

<sup>144</sup> [www.newitalianblood.com/competition/doc/brief-nib-kwArt.pdf](http://www.newitalianblood.com/competition/doc/brief-nib-kwArt.pdf).



director of the *Nederlands Architectuurinstituut*, Ben van Berkel, founder of the architecture office *UNStudio*, and Hani Rashid from *Asymptote Architects*, who, at the same time, was working on the *Guggenheim Virtual Museum*. The members of the jury as well as the number of entries (129 from 28 different countries) show the relevance of this kind of museological discourse, the more so as none of the entries was planned to actually go online.

With the history of Frank Lloyd Wright's *Guggenheim Museum* as one of the first iconic museum structures in mind, the *Guggenheim Virtual Museum* claimed to be „the most important virtual building of the twenty-first century“.<sup>145</sup> It should have been the overall virtual platform of all *Guggenheim* projects and branches, back then in SoHo, Las Vegas, Berlin, Bilbao, and Venice, with only the latter two locations still operating.<sup>146</sup> Planned to be put online in 2002, like many other (real-life) expansion projects of the *Guggenheim Foundation*, it was never implemented. The *Guggenheim* website remained in a classical form, giving general information about the collections, exhibitions and events of the different museums. Nevertheless, the *Asymptote* project received a broad critical reception and fed the discourse on future developments of the virtual museum.

Sometimes, virtual museums are a substitute for actual museums, like in the case of the *Museum of Architecture* ([www.archmuseum.org](http://www.archmuseum.org)) that presents Turkish architectural heritage in two sections: the thematic exhibitions in the ‘galleries’, and an all accessible storage. The founder, Turkish architect Doğan Hasol, sees the virtual museum as a predecessor of a real-life museum. In contrast, the *Adobe Museum of Digital Media* (AMDM) can only exist in the virtual world, since all its exhibits are digitally produced. It opened in October 2010 in a virtual building designed by Italian architect Filippo Innocenti. Innocenti describes the planning process as follows: „creating something virtual wasn’t that easy in the end, so we had to go back and try to see the museum as something more credible, more physical“.<sup>147</sup> With this characterization he summarizes the basic contradiction of virtual museums: the necessity of space to show objects in a way that is comprehensible for visitors on the one hand, and, on the other hand, the virtual world where ‘space’ in a traditional sense does not exist. Moreover, this project shows that virtual museum space can be as complex to handle as actual museum space is.

The AMDM represents a company. In contrast to other company museums this multinational does not exhibit its history or other facts about the firm, but rather uses the virtual museum as an instrument to demonstrate one of its products while showing its affinity to the world of artistic and scientific production. It is yet to be seen to what extent this extraordinary elaborate model of a virtual museum has an impact on other approaches, since it would not be the first time for the advertising industry to have an influence on the museum world – and vice versa.<sup>148</sup> In any case, with their free access for all kinds of audiences (that possess an internet access) and their open storages virtual museums set an example for real-life museums which struggle to reach new audiences and to justify the bigger part of their collections being not on display but inaccessible in the storage.

Virtual museums challenge an institution that is defined by authenticity and by the aura of ‘real’ objects in ‘actual’

space.<sup>149</sup> In this perspective they constitute a continuation of the ideal museum. Moreover, virtual museums emphasize space as a principal constituent of any thinking about museums in general. The drafts done by architects like Boullée, Semper, and Le Corbusier certainly used constructed space to express their ideas about the museum. However, so did artists like Duchamp and Baselitz. Also Storrie’s *Delirious Museum* is geared to a built environment. And, similarly, the more elaborate variants of virtual museums like the *Guggenheim Virtual* and the AMDM still appointed architects to create spatial structures in which museum content is provided.

### *The Museum as a Utopian Space*

Even in the virtual museum, space – *topos* and *atopos* – remains a structural principle. One could even argue that the actual space of the museum and the imaginary space of the ideal and virtual projects are mutually dependent on each other. In the beginning, ideal museums pleaded for erecting public, purpose-built edifices for displaying objects that formerly were stored away in courtly dwellings. After the museum was established as an independent building type, the ideal projects turned against tendencies in the contemporary museum world in general and promoted to build museums which are more adequate to specific ideas or to specific exhibits. With the digital age, new forms of presenting objects arised and were tried to be implemented in the museum domain.

Except for some of the virtual projects, Duchamp’s *boîte*, and Courbet’s *Pavillon*, none of the ideal museums were realized. In fact, most of them weren’t even intended to be realized. But almost all of the discussed projects have had and partly still have a great impact on the development of museum architecture. Traces of them can be found even in contemporary museum architecture: Boullée’s rotunda in the *Pinakothek der Moderne* in Munich or in Mario Botta’s MART in Rovereto, Mies’ coalescence of city and museum in the current discussion on accessibility, O’Doherty’s *white cube* in the MoMA Taniguchi extension, in SANAA’s *21st Century Museum of Contemporary Art* in Kanazawa, and many others. Ideal museums thus are here *and* there, are part of an imaginary as well as part of the ‘real’ world. They are in a state of permanent negotiation between both spheres, in other words: a utopia.

Each of the ideal museum concepts longs for something that is not there but – given the elaborate descriptions and drawings – without a question is worth striving for. Unbound, experimental, utopian thinking is not necessarily an intrinsic characteristic of the museum as an institution whose purpose (amongst others) is to preserve things and therefore to build up a more or less stable, formalized structure. Why then are those ideal, utopian concepts a constant companion of the museum in the different stages of its development?

What all ideal museums have in common is their independence to a specific location. The purely text-based ideal museums as well as the drawings do not show where they are meant to be erected. This is a fundamental component of a utopia as Michel Foucault defines it: „Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces.“<sup>150</sup> The lack of placing enables an analysis and a critique of society or the museum respectively. It enables an external perspective.

<sup>145</sup> Written in the project description by *Asymptote Architects*: [www.asymptote.net/art-objects-and-editions/guggenheim-virtual-museum](http://www.asymptote.net/art-objects-and-editions/guggenheim-virtual-museum).

<sup>146</sup> Even the *Deutsche Guggenheim* in Berlin is planned to be shut down in the course of 2012.

<sup>147</sup> Transliteration from the trailer „Making the Impossible“: <http://adobemuseum.com/#/video/makingOf>.

<sup>148</sup> See e.g. Michelle Henning (2006): *Museums, Media and Cultural Theory*. Maidenhead/New York, pp. 32-33.

<sup>149</sup> See e.g. Martin Hall, who refers to Walter Benjamin: Martin Hall (2006): *The Reappearance of the Authentic*. In: Ivan Karp et al. (ed.): *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*. Durham/London, pp. 70-101. See also Heiner Treinen (2007): *Das Museumswesen: Fundus für den Zeitgeist*. In: Ruairi O’Brien (ed.): *Das Museum im 21. Jahrhundert*. Dresden, pp. 27-40.

<sup>150</sup> Michel Foucault (1986): *Of Other Spaces*. In: *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, pp. 22-27, here: 24.

Hence, the ideal conceptions unclothe the museum for a more reflected standpoint. Through the lens of utopian ideas the established and static institution ‘museum’ becomes questionable and vulnerable. The museum is transformed into a suggestion that can be negotiated by anyone at anytime. The „unreal space“ of utopian thinking can knead the museum into a real social space where people can congregate and discuss what they see rather than simply absorb what is on display. In the end, the ideal museum is a constant companion of the actual museum because it has proven to be an effective tool of its advancement.

The history of the ideal museum is far from finished as recent publications and conferences demonstrate.<sup>151</sup> It still is a form of criticizing and changing the museum. Nowadays, it is presumably not a comprehensive concept but a mere fragment of thought. Maybe being open to such fragments turns the museum to an accessible, public institution in the first place.

**Pablo v. Frankenberg, M.A.**

University of Tübingen

Ludwig Uhland Institute for Empirical Cultural Studies

### **Abstract**

‘Ideal museums’ are projects, mainly generated by architects and artists, which are not intended to be realized. They are published as drafts, written descriptions, and thoughts that are the conclusion of a close, personal examination of museums and the functionality of their architecture. In the last three centuries, ideal museums are a constant companion to the evolution of the museum. They reflect crucial markers in the development of a public building type that nowadays seemingly overwhelms the institution it comprises. Analyzing these projects helps to draw a history of the museum and its architecture off the beaten track. In fact, ideal museums reveal the utopian potential of the inherently conservative museum.

---

<sup>151</sup> E.g. the Museum Studies Conference at the University of Leicester in March 2012, and the upcoming collaborative publication *Museum Futures. A Speculative Investigation of Museum Past, Present & Future* (see <http://museum-futures.tumblr.com/>).



# Books received

(Alphabetically listing)

**Brown Lori A. (ed.),** *Feminist Practices: Interdisciplinary Approaches to Women in Architecture, Interdisciplinary Approaches to Women in Architecture*, Surrey: Ashgate Publishing. (ISBN: 978-1-4094-2117-7)

*'The essays in Feminist Practices: Interdisciplinary Approaches to Women in Architecture illuminate the variety of contemporary design and critical responses inspired by feminism(s) and acknowledge the spatial component of all social relationships. This way, the very definition of architecture is enriched and expanded beyond the question of professional advancement for women in the design disciplines.'*

Susana Torre, architect and editor/curator of Women in American Architecture. A Historic and Contemporary Perspective

*'Feminist Practices provides a welcome relief to the hegemony in architectural discourse. From personal investigations of the body in space, to explorations of the social, political, cultural context of design, this provocative book reveals the benefits of feminist analyses to both understand and guide the design of the built environment. Power dynamics in architectural practice, theory and criticism are revealed. Serious and carefully researched, diverse and ever-changing models are proposed in lieu of absolute assertions. And evocative exhibit installations and research projects give voice to the underrepresented and disempowered, whether by gender, class and/or race.'*

Roberta M. Feldman, co-author with Susan Stall of The Dignity of Resistance: Women Residents' Activism in Chicago Public Housing, and Founding Director of the University of Illinois' City Design Center, USA.

Women continue to be very under-represented in the architectural profession, which has become defined by a narrow middle-class, heterosexual, Eurasian male perspective, out of kilter with today's diverse community. This book brings together a team of up and coming female architects and designers to discuss their work at various scales, from local to global, and in doing so, to question what constitutes a feminist practice and more generally to offer an alternative definition of architecture for the 21st century.

**Bentkowska-Kafel, Anna, Denard, Hugh and Baker, Drew,** *Paradata and Transparency in Virtual Heritage*, Surrey: Ashgate Publishing. (ISBN: 978-0-7546-7583-9)

Computer-Generated Images (CGIs) are widely used and accepted in the world of entertainment but the use of the very same visualization techniques in academic research in the Arts and Humanities remains controversial. The techniques and conceptual perspectives on heritage visualization are a subject of an ongoing interdisciplinary debate. By demonstrating scholarly excellence and best technical practice in this area, this volume is concerned with the challenge of providing intellectual transparency and accountability in visualization-based historical research. Addressing a range of cognitive and technological challenges, the authors make a strong case for a wider recognition of three-dimensional visualization as a constructive, intellectual process and valid methodology for historical research and its communication.

**Seasonwein, Johanna G.** (2012), *Princeton and the Gothic Revival 1870-1930*, exhibition catalog, Princeton: Princeton University Art Museum, Princeton University Press. (ISBN 978-0-691-15401-5)

*Princeton and the Gothic Revival* investigates America's changing attitudes toward medieval art around the turn of the twentieth century through the lens of Princeton University and its role as a major patron of Gothic Revival art and architecture. Johanna Seasonwein charts a shift from eclecticism to a more

unified, "authentic" approach to medieval art, and examines how the language of medieval forms was used to articulate a new model of American higher education in campus design and the classroom.

The catalog for an exhibition at the Princeton University Art Museum, *Princeton and the Gothic Revival* breaks new ground by addressing why universities, and Princeton in particular, were so effective at bringing together what had been disparate interests in the Middle Ages. Revivalists and Medievalists were often at odds, yet at Princeton they used the language of the Middle Ages to create a new identity for the American university, one that was steeped in the traditions of Oxford and Cambridge but also embraced the model of the German research university.

*Princeton and the Gothic Revival* provides an overview of Princeton's Romanesque and Gothic Revival architecture and examines the changing approach to the idea of the "Gothic" by looking at three Princeton buildings and their stained glass windows: the Marquand Chapel, Procter Hall at the Graduate College, and the University Chapel.

**Johanna G. Seasonwein** is the Andrew W. Mellon Curatorial Fellow for Academic Programs at the Princeton University Art Museum. An art historian specializing in the Middle Ages, she holds a PhD from Columbia University.

# The Metropolitan Museum of Art

Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran,  
Central Asia, and Later South Asia

Opened November 1, 2011

**Gallery Views**



Figure 6 Gallery 450, Introductory Gallery-Patti Cadby Birch Gallery, New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York.



Figure 7 Gallery 451, Arab Lands and Iran under the Umayyads and Abbasids (7th -13th centuries), New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York





Figure 8 Gallery 452, Nishapur and the Sabz Pushan Site, Funded by the Iranian-American Community, New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 9 Gallery 453, Iran and Central Asia (9th-13th centuries), New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York





Figure 10 Gallery 454, Egypt and Syria (10th-16th centuries), New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York





Figure 11 Gallery 455, Iran and Central Asia (13th-16th centuries), New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York





Figure 12 Gallery 456, Moroccan Court-Patti Cadby Birch Court, New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York





Figure 13 Gallery 457, Spain, North Africa, and the Western Mediterranean (8th-19th Centuries)-Patti, Cadby Birch Gallery, New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 14 Gallery 458, The Hagop Kevorkian Fund Special Exhibitions Gallery, New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York





Figure 15 Gallery 459, Carpets, Textiles, and the Greater Ottoman World-Koç Family Gallery, New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 16 Gallery 460, Art of the Ottoman Court (14th-20th centuries)-Koç Family Gallery, New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York





Figure 17 Gallery 460, Art of the Ottoman Court (14th-20th centuries)-Koç Family Gallery New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 18 Gallery 462, Safavid and Later Iran (16th-20th centuries), Sharmin and Bijan Mossavar-Rahmani Gallery, New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York





Figure 19 Gallery 462, Safavid and Later Iran (16th-20th centuries), Sharmin and Bijan Mossavar-Rahmani Gallery, New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 20 Gallery 463, Mughal South Asia (16th-19th centuries), New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York





Figure 21 Gallery 464, Later South Asia (16th-20th centuries), New Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia, opened November 1, 2011, at The Metropolitan Museum of Art, New York



# A New Look Samuel F. B. Morse's *Gallery of the Louvre*



Samuel F. B. Morse, *Gallery of the Louvre*, 1831–1833, oil on canvas, Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, National Gallery of Art, Washington, D.C., July 3, 2011 – July 8, 2012. The exhibition is made possible by the generous support of the Terra Foundation for American Art and is organized in partnership with the National Gallery of Art.



## CFP: July issue History of painting

The July issue of *Art History Supplement*, "*History of painting*," aims to attract submissions considering, among others, the narrative element in and of painting, descriptions and roles of painting in fiction or the signification of particular ways of displaying painted art. **Submission deadline June 17, 2012.**